

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**Catalogue raisonné d'*architectures outsiders***

Repères historiques et théoriques accompagnés d'un parcours non exhaustif,  
au Québec, en France et en Belgique.

---

**PREMIÈRE PARTIE**

**LES REPÈRES D'UNE ARCHITECTURE OUTSIDER**

---

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR  
KATHERINE LAPIERRE

Mars 2015



UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

**PREMIÈRE PARTIE**  
**LES REPÈRES D'UNE ARCHITECTURE OUTSIDER**

---

**TABLE DES MATIÈRES**

Remerciements	
Liste des figures	i
Résumé	viii
<b>Introduction</b>	<b>1</b>
Rapprochement entre les disciplines art et architecture	6
Les <i>Folies</i> et l' <i>Autoconstruction</i> : deux pôles marginaux de l'architecture	8
L'art de bâtir <i>irraisonnable</i>	10
Bâtisseurs de l'imaginaire	12
De l'art à l'architecture: vers une première terminologie	16
L'Art Brut selon Jean Dubuffet	17
Qu'en est-il aujourd'hui de l'Art Brut?	20
Vers le choix d'une appellation : <i>Architectures outsiders</i>	25
 <b>Chapitre I</b>	 <b>27</b>
<b>Les architectures de déraison, repères historiques et théoriques d'une architecture autre</b>	
 <b>I.1 Les grotesques et l'image de la grotte</b>	
<b>L'ornement fantastique et fou, grotesques, baroques et arabesques</b>	<b>31</b>
Les grotesques	31
Les maniéristes	39
La grotte-coquille de Bernard Palissy	40
Les rêveries de la pierre habitée – les contradictions du cosmos	42
Le baroque	44
L'architecture arabesque – le rationalisme de Marc Antoine Laugier	48
Grotesque moderne	51

Des référents atypiques de l'architecture : les <i>Tours de Watts</i> , la <i>Sagrada familia</i> et le <i>Palais Idéal</i>	58
<b>I.2 Théorie de l'empathie et théorie de caractère</b>	<b>62</b>
<b>I.3 Expressionnisme et architecture parlante</b>	<b>71</b>
I.3.1 Le Goetheanum	
Temple : asile (fantasmes du repos et de l'immortalité)	76
Steiner et l'anthroposophie	78
Désir d'absolu	83
<b>I.4 Quand l'architecture devient l'ornement</b>	<b>85</b>
<b>I.5 L'archétype de la grotte et l'archétype du labyrinthe</b>	<b>93</b>
<b>Chapitre II</b>	<b>99</b>
<b>Qualités pathologiques et pathologie de l'expression, folie et architecture</b>	
<b>II.1 Michel Foucault, vers une distinction entre normal et pathologique</b>	<b>105</b>
<b>II.2 L'expérience de la folie</b>	<b>107</b>
<b>II.3 Pathologique</b>	<b>111</b>
<b>II.4 Cheval, fou rocailleur</b>	<b>119</b>
<b>II.5 L'archétype du château, une transcription pathologique du délire vers une représentation onirique et surréaliste</b>	<b>123</b>
<b>II.6 Les <i>Folies</i> de l'architecture</b>	<b>134</b>
<b>II.7 Cimentage et béton armé, la folle plasticité de l'architecture</b>	<b>141</b>

<b>Chapitre III</b>	<b>147</b>
<b>Images latentes et premières</b>	
<b>Notions d'échelles et d'Infini – Architectures outsiders et surréalistes</b>	
<b>Habitabilité / inhabitabilité</b>	
 <b>III. 1 Palais bulles, coquilles et spirales</b>	 <b>149</b>
De la hutte primitive à la conque	151
La spirale et l' <i>axis mundi</i>	155
 <b>III.2 Antécédents des nouvelles techniques d'<i>autoconstruction</i></b>	 <b>161</b>
La maison de Morissette et Ruel	163
Maison coque : la <i>Maison Unal</i>	165
 <b>III.3 Architecture et Surréalisme</b>	 <b>169</b>
Les recherches de Bernard Rudofsky	173
 <b>III. 4 La chose habitée</b>	 <b>175</b>
Ce que l'architecture dissimule	181
 <b>III.5 L'archétype de la hutte et l'image de la montagne</b>	 <b>182</b>
L'urbanité selon Richard Greaves : Terre d'Asile	184
 <b>III.6 Fonction oblique</b>	 <b>189</b>
 <b>III.7 <i>Autoconstruction</i> et Architecture brute</b>	 <b>192</b>
La maison aux fenêtres croches d'Horace Pedneault	193
Le <i>Jardin-coquillage</i> de Litnianski, et les métamorphoses du rebut	194

<b>Chapitre IV</b>	<b>197</b>
<b>L'architecte du jardin et le bricoleur</b>	
<b>IV.1 Le songe de Poliphile</b>	<b>200</b>
L'abbaye de Thélème dans <i>Gargantua</i>	204
Le Jardin	205
Hétérotopie	211
<b>IV.2 Pensée sauvage et bricolage</b>	<b>213</b>
<b>IV. 3 Bricolage, installation, voyage: le modèle français</b>	<b>222</b>
<b>IV. 4 Les Bricoleurs de fabriques et de pensée mythique :     fabriques parcs de folies et parcs d'attraction</b>	<b>228</b>
<b>IV.5 Éléments d'analyse du <i>Répertoire</i></b>	<b>233</b>
<b>Chapitre V</b>	<b>241</b>
<b>Architectures outsiders – les modèles de l'Art Brut, du surréalisme et des situationnistes</b>	
Imagination matérielle	242
<b>V.1 Nouveau Brutalisme et Art Brut</b>	<b>244</b>
« Une Architecture autre » - R. Banham 1955	249
Les Nouveaux Brutalistes et la création de rapports émouvants	250
<i>Independent Group</i>	254
<b>V.2 Les situationnistes et l'Art Brut</b>	<b>260</b>
Archisculpture	266

<b>V.3 Les CoBrA et l'Art Brut</b>	<b>267</b>
L'imagination matérielle des Cobra	268
<b>V.4 Langage naturel de la Révolte</b>	<b>272</b>
L'anticulturalisme et l'art populaire	276
Les architectures du langage Cobra	
Le jardin à Albisola d'Asger Jorn	277
<b>VI.5 L'œuvre de Robert Garcet</b>	<b>280</b>
 <b>Conclusion</b>	 <b>284</b>
<b>Les prémisses d'une architecture outsider, entre rationnel et pathologique, mythe et raison</b>	
L' <i>architecture outsider</i> , exemple d'hybridité et l'ouverture à la plasticité de l'objet architectural	286
Cobra et les surréalistes garants d'une architecture libre	289
L'imagination matérielle dévoilée	291
Définition d'une nouvelle esthétique : de la « pathologie de l'expression » à la « Neuve Invention »	294
L'architecture libre et les contraintes de la loi	301
L'inhabitable	306

## **Annexes**

Annexe I : L'architecture de Jean Dubuffet	313
Annexe II : Le Goetheanum (complément d'information)	315
Annexe III : Poème d'André Breton, « FACTEUR CHEVAL »	319
Annexe IV : L'architecture « terrible »	320
Annexe V : Entretiens avec les auteurs du <i>Répertoire</i>	322
Annexe VI : Entretien avec Jean-Pierre Martinon	363

<b>Figures</b>	<b>379</b>
----------------	------------

---

<b>Bibliographie</b>	<b>515</b>
1.1 <b>Ouvrages d'Art Brut et d'architectures <i>outsiders</i></b> (recherche de précédents)	515
1.2 <b>Filmographie et conférences radiophoniques</b>	517
1.3 <b>Précurseurs de la « pathologie de l'expression »</b>	518
1.4 <b>Notions d'art brut</b>	518
1.5 <b>Thèses de référence</b>	518
1.6 <b>Périodiques</b>	519
1.7 <b>Articles</b>	
1.7.1 <b>Ouvrages</b>	519
1.7.2 <b>Périodiques</b>	520
1.8 <b>Actes de colloque</b>	522
1.9 <b>Catalogues d'expositions</b>	523
1.10 <b>Œuvres théoriques</b> (architecture)	524



1.11 Œuvres théoriques (essai et critique)	524
1.12 L' <i>Autoconstruction</i> et la place de l'architecture sans architectes	525
1.13 Références	
1.13.1 Ouvrages	525
1.13.2 Dictionnaire, glossaire et encyclopédie	526
1.14 Esthétique	527
1.15 Méthodologie	
1.15.1 Analyse qualitative	527
1.15.2 Approche ethnographique	527
1.16 Divers	
1.16.1 Architecture	528
1.16.2 Art et littérature	530
1.17 Webographie	532



## Remerciements

J'exprime toute ma gratitude à mon directeur de thèse Nicolas Reeves. Il n'a eu de cesse de m'encourager et de me soutenir pendant ces nombreuses années de recherche.

Je remercie également Jérôme Ruby pour son investissement et son soutien constant. Ses innombrables relectures et son aide au cours des visites des *architectures outsiders* ont été indispensables.

Je remercie vivement les auteurs des *architectures outsiders* et leurs familles pour leurs accueils chaleureux et leurs imaginaires sans borne : Richard Greaves et Jocelyne Gagné, Clément Côté, M. Francoeur, Colette et Léonce Durette, Daniel Hamelin, Sappho et L'Iris Morissette, Marcel Gagnon, Horace Pedneault, Jacques et Francik Lucas, Francis et Corinne Marié (A.C.M.), Claude et Joël Unal. Cette recherche a aussi été l'occasion de rencontres avec ceux qui travaillent de près ou de loin sur le sujet et qui m'ont aidé à découvrir les œuvres du *Répertoire* : Bernadette Ouellet (Chanel Rousseau) et Michel Dubé, Lynda Cloutier, Bruno Godivier (Musée Robert Tatin), Marc Garcet (Musée du Silex), Joanne Lalonde, Anne Bertrand, Jérôme Trinssoutrop (CRDP, Centre Régional de Documentation Pédagogique), Gérard Petit, Christine Milani et Marilou (*Jardin-de-Nous-Deux*), Urbain Miville, Vincent Monod (bibliothèque de la Collection Art Brut), Association des amis du *Jardin Rosa Mir*, Marielle Magliozzi, Pascale Lemare, Valérie Rousseau, Gilles Pîtres, Carine Fol (Art en marge, Bruxelles), Caroline Bourbonnais (La Fabuloserie), Christophe Bonin (*Palais Idéal*), qu'ils en soient tous sincèrement remerciés. Enfin, j'ai une pensée toute particulière envers Bodan Litnianski décédé en 2005, l'année qui avait suivi notre visite inoubliable au *Jardin-coquillage*, ainsi qu'envers Jean-Pierre Martinon décédé en 2008, qui m'a patiemment conseillée dans mon travail lors de mes différents voyages en France.

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
Intro.1	Étienne-Louis Boullée, <i>Cénotaphe à Newton</i>	379
Intro.2	Claude Nicolas Ledoux, <i>Saline de Chaux</i> , plan du premier projet.	379
Intro.3	Jean Jacques Lequeu, <i>Rendez-vous de Bellevue</i>	379
Intro.4	<i>Le Palais Idéal du facteur Cheval.</i>	380
Intro.5	Simon Rodia, <i>Tours de Watts</i>	380
Intro.6	Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle et al., <i>Cyclop</i>	381
Intro.7	Jean Tinguely, <i>Tête ou Cyclop</i>	381
Intro.8	Clarence Schmidt, <i>House of Mirors</i>	382
Intro.9	<i>L'arche de Kea Tawana</i>	382
Intro.10	Monsieur G, <i>Les tours de Nesles sanctuaire des lasers</i>	382
Intro.11	Pierre Avezard, <i>Le manège de petit Pierre</i>	382
Intro.12	La Fabuloserie, vue sur l'atelier d'Alain Bourbonnais	383
Intro.13	<i>La Maison peinte</i> d'Arthur Villeneuve	383
Intro.14	Jean Dubuffet, <i>Notice sur la Compagnie de l'Art Brut</i>	384
Intro.15	Collection de l'Art Brut	385
Intro.16	Lettres de Jean Dubuffet à Robert Tatin	386
Intro.17	Titres suggérés pour l'exposition « <i>Outsiders</i> » à la Hayward gallery	387
Intro.18	Joël Unal, <i>Maison Unal</i>	388
Intro.19	Ferdinand Cheval, <i>Palais Idéal</i>	388
Intro.20	Richard Greaves, <i>Maison à la source</i>	388
Intro.21	Robert Miville, <i>Castel-des-Galets</i>	388
Intro.22	Robert Garcet, <i>Tour Eben-Ezer</i>	388
Intro.23	Channel Rousseau, <i>Château de canettes</i>	388
1.1	<i>Domus aurea</i>	388
1.2	Ferdinand Cheval, <i>Palais Idéal</i>	388
1.3	Sappho Morissette et Jean-Guy Ruel, <i>Terre (maison sculpture)</i>	390
1.4	Joël Unal, <i>Maison Unal</i>	390
1.5	Sappho Morissette et Jean-Guy Ruel, <i>Terre (maison sculpture)</i>	391
1.6	Robert Garcet, <i>Tour Eben-Ezer</i>	391

1.7	Robert Garcet, <i>Tour Eben-Ezer</i>	391
1.8	Robert Garcet, <i>Tour Eben-Ezer</i>	391
1.9	Simon Rodia dans une des <i>Tours de Watts</i>	392
1.10	Plan des <i>Tours de Watts</i>	392
1.11	Simon Rodia, <i>Tours de Watts</i>	392
1.12 - 1.13	Le Terabra maculata	392
1.14	Antoni Gaudi, <i>Sagrada familia</i>	393
1.15	Château humain des Xiquets catalans	393
1.16	Antoni Gaudi, <i>Casa Milà</i>	393
1.17	Jean-Jacques Lequeu, <i>Vue sud de l'étable [à] vache</i>	394
1.18	Jean-Jacques Lequeu, <i>Nouvelle Méthode</i>	394
1.19	Jean-Jacques Lequeu, <i>Nouvelle Méthode</i>	395
1.20 - 1.21	Rudolf Steiner, Le Premier Goetheanum	396
1.22 - 1.23	Rudolf Steiner, Le Second Goetheanum	397
1.24	Rudolf Steiner, Plan du Premier Goetheanum	398
1.25	Rudolf Steiner, Plan du Second Goetheanum	398
1.26	Rudolf Steiner, dessin pour le Goetheanum	399
1.27	Rudolf Steiner, Maquette du Second Goetheanum	399
1.28	Rudolf Steiner, Le Goetheanum	399
1.29 - 1.30	Roméo Vachon, <i>Cheval à Méo</i>	400
1.31	Orange Julep	401
1.32	Long Island Duckling de <i>God's Own Junkyard</i>	403
1.33	<i>Duck and Decorated shed [Canard et hangar décoré]</i>	403
1.34	Léonce Durette, <i>Maison sculptée et peinte</i>	404
1.35	Marcel Gagnon, <i>Centre d'Art</i>	404
1.36 - 1.37	Jacques Lucas, <i>La Maison Sculptée de l'Essart</i>	405
1.38	Robert Tatin, <i>Notre-Dame-de-Tout-le-Monde</i>	406
1.39	Pirro Ligorio, <i>Jardin de Bomarzo</i>	406
1.40	<i>Sanctuaire de Ogol, Dogon, Mali.</i>	407
1.41	Maquette de structure de la Colonia Güell	408
1.42	Coupes transversales d'une église gothique et de l'église de la Sainte Famille	408
1.43 - 1.44	Marie Rose Lortet, <i>Architecture de fil rigidifiée</i>	409
1.45	Jean Dubuffet, <i>Villa Falbala</i>	409
2.1	Adolf Wölfl, <i>Ville géante aux oiseaux coucou</i>	412

2.2	<i>Plan de la ville imaginaire</i> , collection Marcel Réja	412
2.3	Richard Greaves, <i>Sans titre</i>	413
2.4	Richard Greaves, <i>Teepee</i>	413
2.5	Richard Greaves, plan du terrain	413
2.6	Sappho Morissette et Jean-Guy Ruel, <i>Terre (Maison sculpture)</i>	414
2.7	Chomo, Plan du <i>Village d'art préjudien</i>	415
2.8	Chomo, <i>Maison</i>	415
2.9	A.C.M., <i>Sans titre</i>	416
2.10	Bodan Litnianski, <i>Jardin-coquillage</i>	417
2.11	Raymond Isidore, <i>Maison Picassiette</i>	418
2.12	Jules Senis, <i>Jardin Rosa Mir</i>	419
2.13	La première pierre du <i>Palais Idéal</i> , Ferdinand Cheval	420
2.14	Château de Linderhof	421
2.15	Château de Neuschwanstein	421
2.16	Grotte artificielle	421
2.17	Château de Berg	421
2.18	Nord, 1987 (Robert Miville)	422
2.19	Grosses Roches ( <i>Castel-des-Galets</i> ), Québec	422
2.20	Robert Miville, <i>Castel-des-Galets</i>	423
2.21	Gérard Francoeur, <i>Chalet</i>	423
2.22	Gérard Francoeur, <i>maison</i>	424
2.23	<i>Le Madrid</i>	424
2.24	Horace Pedneault, <i>maison et restaurant</i>	425
2.25	Charles Billy, <i>Jardin-de-Nous-Deux</i>	425
2.26	Breton, André, <i>Nadja</i>	426
2.27	André Breton au <i>Palais Idéal</i> , 1931	426
2.28	J P Dinsmoor, <i>Garden of Eden</i>	426
2.29	Jean Tinguely et Niki de Saint Phalle, Hej Pontus, 1967	427
2.30	Bernard Tschumi, <i>Folies</i> , Parc de la Villette	428
2.31	Robert Vasseur, <i>Maison à Vaiselle Cassée</i>	429
2.32	Dhièvre, Marcel, <i>Au petit Paris</i>	429
2.33	Tressa Prisbrey, <i>Bottle Village</i>	430
2.34	Euclides da Costa, <i>La Maison Bleue</i>	430
2.35	Edward T. Arsenault, <i>Maison en bouteilles</i>	431

3.1	Semper, Gottfried, Le style et les quatre éléments de l'architecture	434
3.2	La coupole du bain public turc	435
3.3	C. N. Ledoux, <i>L'abri du pauvre</i>	435
3.4	Bruce Goff, projet pour une famille Quakers	437
3.5	Bruce Goff, <i>Residence for lover of plants</i>	437
3.6	Frank Lloyd Wright, musée Guggenheim	438
3.7	Dessin de Santiago Calatrava pour <i>Turning torso</i>	438
3.8	Le Corbusier, <i>Le musée infini</i> , 1939	438
3.9	Joël Unal, <i>Maison Unal</i>	439
3.10	Hausermann-Costy, Claude, <i>Maison Unal</i>	440
3.11	Bardisa, Marie, Lettre à Joël Unal	441
3.12	Sappho Morissette et Jean-Guy Ruel, <i>Terre (maison sculpture)</i>	443
3.13	« Bidule » expérimentale en ferro-ciment	443
3.14	Robert Smithson, <i>La jetée en spirale</i>	443
3.15	Frederick J. Kiesler, <i>The Endless House</i> , 1960	444
3.16	Frederick Kiesler, <i>Endless House</i> , 1957	445
3.17	Francesco Borromini, Église Sant'Ivo alla Sapienza	446
3.18	Constantin Brancusi, <i>Endless Column</i> , 1937-38	447
3.19	David Greene, <i>Disreputable Projects</i> , 1967	448
3.20	Église Luthérienne sur le boul. Grand, Québec	449
3.21	Hausermann, Claude et Pascal (architectes). Détail de la piscine suspendue du balcon de Belledonne	450
3.22	Bâtiments du jardin botanique de Bordeaux, Françoise Jourda	451
3.23	Mary Otis Stevens et Thomas F. McNulty, Plan de la <i>Lincoln house</i>	451
3.24	Dali, Salvador, pavillon <i>Rêve de Venus</i> , 1939	452
3.25	Le skyline de <i>Luna Park</i> de jour et de nuit	453
3.26	La <i>Beacon Tower</i> de nuit	454
3.27	Les foules métropolitaines investissent <i>Coney Island</i> .	454
3.28	Niki de Saint-Phalle, <i>Jardin des Tarots</i> , 1979	455
3.29	La <i>hutte primitive</i> de Laugier	456
3.30	Greaves, Richard, <i>Maison à la source</i>	456
3.31	Diagrammes de l'étude géologique du Mont Blanc par Viollet-le-Duc	457
3.32a -	Étude architectonique (Greaves, Richard, <i>abri</i> )	458
3.32b		
3.33b	Richard Greaves, <i>Maison aux fenêtres</i> (intérieur)	459



3.34	Richard Greaves, <i>Maison ronde</i>	459
3.35a	Richard Greaves, <i>Maison des enfants ou Maison des trois petits cochons</i>	459
3.35b	Étude architectonique (Richard Greaves, <i>Maison des trois petits cochons, Maison des filles ou Oiseaux Chausse Gros</i> )	459
3.36	Daniel Hamelin, <i>Parc des Folsculptures — Fol Galerie &amp; Jardin Fou</i>	460
3.37	Clément Côté, <i>Bistro Don Camillo</i>	460
3.38	Clément Côté, <i>Château d'Émilie</i>	460
3.39	Clément Côté, <i>Abri</i>	460
3.40 - 3.41	Horace Pedneault, <i>chalet</i>	460
3.42	Horace Pedneault, <i>La Maison Croche</i>	461
3.43	Horace Pedneault, <i>grenier de la tour</i>	461
3.44	« Architecture bizarre pour lutter contre les démons », le journal local <i>Progrès-Dimanche</i> , 30 juillet 1978.	461
4.1	<i>Jardin de Monsieur Pecqueur</i>	465
4.2a	<i>Jardin de Monsieur Pecqueur</i>	466
4.2b	<i>Maison de Monsieur Pecqueur</i>	467
4.3	<i>Jardin de Monsieur Pecqueur</i> (plan)	468
4.4	<i>Jardin de Monsieur Pecqueur</i>	469
4.5	Orsini, Pier Francesco, <i>Sacro bosco</i>	470
4.6	Jardins de Bomarzo et le <i>Palais Idéal</i>	470
4.7	<i>Tempietto, Ghiande e Pigne</i> , Jardins de Bomarzo	471
4.8	<i>Temple de l'éternité</i> , dédié à Giulia Farnese, Jardins de Bomarzo	471
4.9 - 4.10	Pirro Ligorio, <i>Villa d'Este</i>	472
4.11	Charles Billy, <i>Jardin-de-Nous-Deux</i> ,	473
4.12	Joseph Zoetti, <i>Ava Maria Grotto</i>	473
4.13	Abbé Adolf Julien Fouéré, <i>Rochers sculptés</i> de Rothéneuf	475
4.14	Gérard Francoeur, <i>Chalet</i>	475
4.15	<i>La hutte primitive</i> selon Viollet-le-Duc (1875)	476
4.16	Greaves, Richard, <i>Teepee</i>	477
4.17	Barbier, François, <i>Maison en forme de colonne</i> , Désert of Retz	478
4.18	<i>Le Train saute-mouton</i>	479
4.19	<i>La foire du Trône</i> à Paris en 1955	479
4.20	Donato Bramante, <i>Tempietto de San Pietro in Montorio</i>	480
4.21	Gérard Francoeur, pont et tourelle	481
4.22	Gérard Francoeur, cabanes	481
4.23	Robert Miville, <i>Castel-des-Galets</i>	482

4.24	Robert Miville, pont et cabane	482
4.25	Léonce Durette, <i>atelier</i>	483
4.26	Léonce Durette, <i>atelier</i> (intérieur)	483
4.27	Charles Billy, <i>Jardin-de-Nous-Deux</i>	484
4.28	Raymond Isidore, <i>Maison Picassiette</i>	485
4.29	Jacques Lucas, <i>La Maison sculptée de l'Essart</i>	485
4.30	A.C.M., <i>Sans titre (Le Palais Idéal)</i>	486
4.31	Ferdinand Cheval, <i>Palais Idéal</i>	487
4.32	A.C.M., <i>Atelier et jardin</i>	488
4.33	Léonce Durette, <i>Maison sculptée et peinte</i>	489
5.1	Marc Landreau, <i>Le village natal</i>	492
5.2	Adolphe-Julien Fouré : <i>La famille des Rothéneuf</i>	493
5.3	Abbé Fouéré, Adolphe Julien, <i>Rochers sculptés, Rothéneuf</i>	493
5.4	Alison et Peter Smithson, <i>Hunstanton</i>	494
5.5	Alison et Peter Smithson, <i>Sugden House</i>	495
5.6	Alison et Peter Smithson, <i>Sugden House</i>	495
5.7	Exposition <i>Parallel of Life and Act</i> , ICA Londres	497
5.8	Hamilton, <i>Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?</i>	497
5.9 - 5.11	Alison and Peter Smithson, Nigel Henderson and Eduardo Paolozzi <i>'Patio Pavilion' section, This is Tomorrow</i> , 1956	497-8
5.12	Edouardo Pailozzi, <i>Bronze Head</i> , 1954	498
5.13	Jean Dubuffet, <i>Monsieur Macadan</i> , 1945	498
5.14	Max Ernst, <i>Le facteur Cheval</i> , 1929-1930	499
5.15	Alison and Peter Smithson, <i>Hauptstadt</i>	500
5.16	Billy (Ben) Morey, <i>Sculptural Environment (Maison de Ben)</i>	501
5.17	George Howard, <i>Shell House</i>	501
5.18	Constant, <i>Vue des secteurs newbabyloniens</i>	502
5.19	Constant, <i>New Babylon</i>	502
5.20	A.C.M., <i>Atelier et jardin</i>	503
5.21	« Typewriter », <i>Parallel of Life and Art</i>	504
5.22	Constant travaillant à la décoration (un relief en ciment) de la maison du poète Jorgen Nash	505
5.23	Asger Jorn, <i>Le Chien</i>	505
5.24	Jacques Fillon dans le <i>Palais Idéal</i>	505
5.25	Jeremy Hunt, <i>Casa Asger Jorn</i>	506
5.26	Jorn au <i>Jardin d'Albisola</i>	507

5.27	Richard Greaves, <i>Maison à la source</i>	508
5.28	Auteur inconnu, <i>Cabane</i>	508
5.29	Robert Garcet, <i>Tour Eben-Ezer</i>	509
6.1	Jean Dubuffet montre la première version de la <i>Closerie Falbala</i>	510
6.2	Jean Dubuffet, <i>Chambre au lit sous l'arbre</i>	511
6.3a-b	Jean Dubuffet, <i>Edifices</i> , publié en 1968 par les Éditions Jeanne Bucher, Paris et les Éditions Beyeler, Bâle.	512-3
6.4	Jean Dubuffet, <i>Castelet l'Hourloupe</i>	514



## Résumé

Cette thèse analyse certaines caractéristiques majeures d'architectures non conventionnelles, construites sur les bases de l'imaginaire. Nous en avons tenté un premier répertoire, non exhaustif, afin d'évaluer leur potentiel pour la pensée architecturale d'aujourd'hui. C'est sous l'expression *architectures outsiders* que nous regroupons les exemples documentés.

Cette collection d'œuvres est étudiée sous l'angle des *folies* de l'architecture. Parmi nos découvertes, ce sont le *Palais Idéal* de Ferdinand Cheval et le *Jardin-coquillage* de Bodan Litnianski en France, les *archisculptures* de Richard Greaves au Québec, puis la *Tour Eben-Ezer* de Robert Garcet en Belgique, qui ont été au centre de nos observations. Notre projet original était de formuler une définition de cette *architecture outsider* sur la base de ses caractéristiques propres. Son ancrage historique remonte à la Renaissance, lorsque les premières distinctions entre démarches rationnelles et pathologiques ont commencé à imprégner les systèmes de normes et de valeurs de l'époque. L'image de la grotte, entre mythe et raison, est l'un des premiers témoins de cette rupture : la référence au *grotesque* ouvre bien sûr à l'hybridité des figures, à l'arabesque, au trompe-l'œil, au décor chargé de multiplicité, mais surtout à un élargissement des possibilités d'expression émotive et symbolique qu'ont par la suite partagé les romantiques, les expressionnistes et les surréalistes. À la source des *architectures outsiders*, on retrouve en effet la capacité de l'architecture à émouvoir. Il devient possible d'envisager l'idéal des recherches expressionnistes, qui visaient à produire un impact émotif et expressif direct de l'architecture sur ses occupants.

L'un de nos axes d'investigation a consisté à considérer les avancées de la psychanalyse au sujet des théories esthétiques, notamment avec la publication des livres *L'Art chez les fous* (1907) par Marcel Réja, et *Expressions de la folie* (1922) par Hans Prinzhorn. Notons également l'importance inestimable des travaux de

Gaston Bachelard, qui a investi les théories de Gustav Jung à partir des caractéristiques de l'espace dans son ouvrage *La poétique de l'espace* (1958). L'architecture des folies, des fabriques de jardin, celle des CoBrA, puis celle de Jean Dubuffet, nous ont servi de précédents pour interroger la fonction première de l'architecture, en particulier reposer, à la lumière de nos observations, trois questions fondamentales : déterminer si la fonction poétique et symbolique de l'architecture précède la fonction pratique; évaluer dans quelle mesure son essence réside, en ultime analyse, à son enracinement mythologique; définir l'importance de l'habiter dans la détermination architecturale d'une œuvre.

Le *Répertoire* rassemble des exemples significatifs d'architectures de rêves, de mythes et de fantaisies, d'architectures non orthodoxes construites sur la base de l'imaginaire. Tenter de les définir par un ensemble de normes constitue un véritable défi, du fait qu'elles échappent par définition à tout système normatif. Il n'en reste pas moins qu'elles peuvent être reliées entre elles par un système d'invariants, dont peu tiennent à leurs caractéristiques formelles. Nous en avons relevé une dizaine parmi les œuvres du *Répertoire* : la marque d'un désir de pérennité; leur statut de marqueurs de territoire; l'importance de la fonction mythologique, poétique et symbolique des œuvres; le désir d'invention et de réinvention; le bricolage comme mode d'appropriation de l'espace ou rituel d'installation; le processus empirique qui préside à la construction; la réalisation en autoconstruction; l'importance mineure accordée à l'habitabilité; la perception du temps de la construction; la ségrégation dans des « espaces autres ».

La difficulté de classer les *architectures outsiders* nous a conduits à un exercice d'observation approfondi. S'il n'a pas permis une catégorisation exhaustive, le travail de collecte, de regroupement, de répertoire et de raisonnement qu'il a entraîné nous permet d'affirmer leur potentiel pour la pensée architecturale.

## Introduction

C'est en 2002 que j'ai été confrontée, pour la première fois, à un ensemble de reproductions qui documentaient le *Palais Idéal* du facteur Cheval, construit en France, fin XIXe, début XXe, à la frontière de l'Isère et de la Drôme. Ni mes études d'architecture, à Montréal, puis à Londres, ni les recherches que je venais d'effectuer, en histoire et théorie de l'architecture, ne m'avaient introduite à ce type de construction, ces fruits du labeur enthousiaste d'« architectes-héros ». Cette rencontre avec l'œuvre de Ferdinand Cheval, est pour moi la « pierre d'achoppement » de ma thèse. Depuis lors, désireuse d'en connaître davantage, je me suis familiarisée avec les notions d'Art Brut, d'art singulier, d'architectures et d'environnements Outsiders, d'architectures naïves, surréalistes, autre et plus généralement avec cette « architecture outsider », que je tenterai de décrire à travers ce travail. Le silence de l'institution, l'impasse faite sur tout un pan de l'architecture, me semblait le produit d'une volonté, celle de l'académisme, collant à l'idée de l'architecte sérieux, penseur et raisonnable pour lequel l'architecture doit répondre aux normes imposées par la société, y insufflant son programme de la ville, de l'aménagement urbain, tout comme celui de l'environnement. Ainsi, l'architecture se fait le reflet d'une société et de son aspiration sans faille aux progrès. À y regarder de près, non seulement, la discipline ferme ainsi la porte à une richesse qu'elle ne peut mesurer, mais aussi à ce qui pourrait bien être à l'origine de l'acte architectural : un acte dont la trajectoire débute par l'observation de la nature et qui conduit au désir infallible du constructeur, du poète, sans préjugé d'ordre esthétique ou fonctionnel.

Mes visites se sont alors succédé, tant en France et en Belgique qu'au Québec, pour y explorer tout un ensemble hétéroclite d'environnements paysagés, d'architectures *autoconstruites*, naïves; œuvres de personnalités singulières ou encore *d'architectes du dimanche*.



Bien entendu, il ne s'agit pas ici de faire le procès de l'architecture contemporaine. Il s'agit au contraire d'ouvrir la porte à un ensemble d'attitudes, de gestes souvent solitaires de la part d'artistes qui apportent leur pierre à l'édifice. De procéder à une relecture de certaines théories de l'architecture; à commencer, par celles qui traitent du rapprochement entre l'art et l'architecture. À travers l'exploration d'un art de bâtir irraisonnable et en abordant les thèmes des folies et de l'*autoconstruction*, c'est ce lien étroit entre art et architecture, que nous soulignerons. Ces Bâisseurs de l'Imaginaire, ces habitants paysagistes, nous révéleront peut-être ce que la densité du tissu urbain nous voile: la richesse du geste architectural sans planification raisonnée, ouverte à l'imaginaire et au rêve d'habiter cet imaginaire.

Car il s'agit bien d'un incontournable, dès lors qu'est abordée la problématique d'une création que l'on a tenté de définir comme « a-culturelle ». Nous évoquerons — au moins dans cette introduction — les travaux de Jean Dubuffet autour de son appellation Art Brut. Nous verrons aussi que l'artiste et l'architecte marginal ont été le sujet d'un grand nombre d'écrits définissant les notions d'outsiders, d'art naïf, de Neuve Invention, de *root art*, de *folk art* et plusieurs autres.

La première partie de cette thèse, *Les repères d'une architecture outsider*, correspondra à son volet théorique comme à l'ancrage historique dans lequel j'ai conduit mes recherches. Il y sera question de la genèse d'une architecture de déraison et des repères ou des courants esthétiques qui m'y apparaissent étroitement liés, auxquels je ferai correspondre un certain nombre de ces *architectures outsiders*.

Dans le premier chapitre, j'aborde la thématique de la grotte, des grotesques en peinture et de l'ornement, ainsi que la question de l'expressionnisme et de l'architecture parlante. C'est un regard sur différentes expressions formelles de l'architecture qui n'ont pas suivi les théories classiques, comme le baroque, le maniérisme et le romantisme. Les « architectures outsiders » du *Palais Idéal* en

France et du Cheval à Méo au Québec sont observées à travers les notions associées à l'expressionnisme, plus particulièrement celui de Rudolf Steiner. Le second chapitre est consacré à la question de la folie et de ce que j'appelle la *pathologie de l'expression*. Je poursuivrai avec l'apparition et la mode du rocaillage, au XIXe siècle français; puis, plus loin, avec celle du fantasme ou de l'archétype du château. Nous verrons aussi à quel point le mouvement surréaliste manifestait un intérêt soutenu pour ce type d'architecture, particulièrement pour le *Palais Idéal* de Hauterives. Si beaucoup ont cru discerner dans ces architectures l'expression d'un désœuvrement ou le fruit de la folie, nous verrons que plusieurs auteurs ont, au contraire, reconnu à cette folie créatrice une puissante vertu « désaliénante ». Nous verrons aussi que nombre de projets coïncident avec le développement des techniques d'utilisation du béton armé, et que certains auteurs, dont Ferdinand Cheval et Simon Rodia, font figure de précurseurs dans l'emploi de ce matériau. Enfin, il sera question des folies de l'architecture, à partir de l'exemple de Bernard Tschumi au parc de la Villette à Paris et de la lecture qu'en propose Jacques Derrida.

Les notions d'*autoconstruction* sont développées dans le troisième chapitre autour de la *Maison sculpture* de Sapho Morissette en Estrie, de la *Maison Unal*, en Ardèche, et des constructions de Richard Greaves en Beauce, autour, également, de l'image de la hutte, de la coquille, du teepee, et de l'archétype de la montagne. Enfin, par le biais de l'*autoconstruction*, nous retrouverons la thématique d'une architecture brute, illustrée par l'exemple du *Jardin-coquillage* de Bodan Litnianski, dans le département de l'Aisne.

Le quatrième chapitre décrit certains modèles primitifs et archétypaux. Il aborde la question du bricolage, tel que défini par Lévi Strauss, et celle de l'architecture naïve. La notion de bricolage est investie à travers le rituel d'installation entourant l'architecture domestique selon la typologie de la maison dans un jardin. La référence à cette pratique représente une piste de recherche qui peut servir à la construction d'une définition de l'« architecture outsider » ; le terme décrit une

activité qui échappe aux normes et sert à nommer une science « première ». Les modèles architecturaux des « jardins des merveilles » de la Renaissance italienne et des folies et fabriques de jardins sont situés à la source des environnements populaires des habitants-paysagistes, comme l'a souligné le théoricien, architecte et urbaniste Bernard Lassus. Les *architectures outsiders* s'apparentent à cette lignée par le biais du concept d'hétérotopie. La dualité entre mythe et raison apparaît à travers diverses représentations architecturales du jardin d'Eden.

Enfin, au dernier chapitre, l'archétype de la forteresse, avec une description de la *Tour Eben-Ezer* de Robert Garcet en Belgique, est présenté en lien avec certains idéaux du regroupement CoBrA. Parmi les courants de l'architecture ayant puisé aux notions d'Art Brut, nous allons voir qu'un rapprochement avec les théories de Jung s'est produit dans la discipline architecturale par le biais du Nouveau Brutalisme et de l'Internationale Situationniste.

Avec Malraux, l'architecture naïve, prenant l'exemple du *Palais Idéal*, ouvre sur une définition de l'architecture qui n'est pas l'aboutissement d'un projet raisonné et qui souligne un lien entre l'architecture et l'œuvre d'art. Le pôle ouvert avec les notions d'Art Brut comporte des fondements ambigus supposant l'existence d'un langage premier, faisant figure de « vérité ». Dans les diverses expressions formelles des bâtisseurs, c'est le souci des détails minutieux et l'empreinte des corps en travail qui rendent possible cette force à communiquer un sentiment, une expression qui puise dans un fond humain matérialisé au-delà des symboles. La durée des processus, les interminables chantiers, permettent aux bâtisseurs d'habiter leurs imaginaires et d'anticiper la possibilité de s'y faire enterrer. Le désir d'éternité se manifeste de manière extrême dans ces constructions, tout en demeurant un thème fondamental de toute architecture.

Dans la seconde partie, *catalogue raisonné d'architectures outsiders – Répertoire des sites visités au Québec, en France et en Belgique*, je propose mon propre parcours à travers la description de l'ensemble des œuvres visitées, depuis 2003, au Québec, en France et en Belgique. Ce catalogue, qui représente le résultat de sept années de recherches, ne prétend pas à l'exhaustivité et reste ouvert. J'y garde continuellement à l'esprit l'idée de parcours. Un parcours rendu possible grâce à de multiples rencontres : avec les auteurs eux-mêmes, avec des responsables et des conservateurs, ou encore avec les héritiers de ces ensembles architecturaux. Ma description implique donc trois niveaux. Le premier niveau comprend des œuvres dont la réalisation suit un processus encore en cours (*Maison sculpture* de Sappho Morissette, œuvres de Richard Greaves, de Clément Côté, de Léonce Durette en Gaspésie, la *Fol galerie* de Daniel Hamelin dans le Bas Saint-Laurent, le *Centre d'Art Marcel Gagnon* à Sainte-Flavie, la *Maison sculptée* de Jacques Lucas dans le département de l'Île et Vilaines et la *Maison Unal* en Ardèche, la *Maison d'ACM* en France...). Le second est constitué par des environnements reconnus comme de véritables institutions muséales (*Palais Idéal du facteur Cheval*, *Maison Picassiette* de Raymond Isidore, *Notre-Dame-De-Tout-Le-Monde* de Robert Tatin, *Rochers sculptés* de l'abbé Fouéré, *Jardin Rosa Mir* de Jules Sénis, pour la région de Lyon, la *Tour Eben-Ezer* de Robert Garcet...). Le troisième niveau est constitué par des œuvres plus anonymes ou plus discrètes et dont la pérennité n'est pas garantie (le *Cheval à Méo* en Beauce de Roméo Vachon, la *Maison Croche* et l'ensemble de cabanons d'Horace Pedneault à l'Isle-aux-Coudres, le *Castel-des-Galets* de Robert Miville en Gaspésie, démoli en 2006, la *Maison* et le *Chalet* de Gérard Francoeur en Gaspésie, ainsi que plusieurs maisons observées sur les routes de Gaspésie, le *Jardin-de-Nous-Deux* de Charles Billy et le *Jardin-coquillage* de Bodan Litnianski...).

Enfin, puisque toutes ces architectures, tous ces environnements, possèdent des qualités plastiques et visuelles remarquables, qui ne peuvent sans trahir leurs singularités se référer à des architectures apparentées, ce travail n'aurait aucun sens s'il ne s'accompagnait d'une documentation visuelle. À travers cette banque



d'images, il s'agit aussi de conserver la trace d'œuvres qui pourraient hélas disparaître. Il est d'ailleurs important de souligner que bon nombre d'entre elles ont des qualités intrinsèquement éphémères. Cette documentation visuelle inclut des sites visités au Québec, en France et en Belgique, dans lequel je propose un ensemble de photographies originales, de dessins, de relevés et de plans.

### Rapprochement entre les disciplines<sup>1</sup> art et architecture

Dès 1949, Jean Dubuffet a souligné le caractère singulier (« premier ») des productions de l'Art Brut, les excluant du cadre des références de l'« art culturel » :

« Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention<sup>2</sup>, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe<sup>3</sup> ».

J.-P. Martinon<sup>3</sup>, sociologue, y reconnaît « des formalisations d'un désir de créer, désir de l'inconscient, de production. C'est une expression des pulsions, des pulsions dans le sens inconscient, dans le sens freudien, psychanalytique. Semble-t-il, c'est une démarche qui est une espèce d'expressivité de sa propre vie, de sa propre biographie<sup>4</sup> ». La question qu'il pose est la suivante : « Est-ce que les notions que nous pouvons avoir, dans nos classifications savantes, universitaires, sont adéquates par rapport à ce matériel, à ces œuvres?<sup>5</sup> »

En ce qui concerne la notion d'inconscient, il est par ailleurs notable que l'on retrouve cette notion chez les romantiques et les surréalistes. Selon André Breton,

<sup>1</sup> L'architecture a des ambitions disciplinaires, mais ce n'est pas son objectif.

<sup>2</sup> Dubuffet, Jean, « L'art brut préféré aux arts culturels », Octobre 1949. In *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio/essais, no 162, 1973, p. 92.

<sup>3</sup> Martinon, Jean-Pierre, en collaboration avec Raymonde Moulin et Françoise Dubost, *L'expression esthétique dans la vie quotidienne. L'esthétique du pauvre*, Paris, EHESS-Centre Européen de Sociologie Historique, 1976, 49 p. – Publications 1968-1991 concernant l'architecture et les méthodes en sociologie, volume 2, 1975, 361 p.

<sup>4</sup> Martinon, Jean-Pierre, entretien janvier 2007, Paris. Voir annexe.

<sup>5</sup> *Ibid.*



l'Inconscient revêt :

« un caractère psychologique, voire métaphysique ou mystique.  
[...] On allait, du même coup, découvrir que les œuvres en passe  
d'exercer une attraction élective, bien que rationnellement injustifiable,  
était précisément celles qui, de manière délibérée<sup>6</sup> ou non, avaient pris  
souche dans les régions inconscientes de l'esprit ».

On voit qu'à travers le XXe siècle, le discours sur l'art, la définition de l'artiste et sa place dans notre société ont largement été débattus, apportant entre autres, une relative légitimité aux créations non académiques et hors normes. Mais qu'en est-il de l'architecture et des architectes qui ont vu aussi émerger des modes d'expression « brutes » sous l'impulsion d'autodidactes bien souvent considérés comme de grands marginaux ou œuvrant sous « l'expression de la folie »?

Un regard sur ces architectures hors normes pourrait élargir le débat sur une discipline largement cloisonnée dans ses *a priori*, souvent figée par des hiérarchies, des responsabilités sociales, des corps de métiers et des normes imposées. En effet, si la pratique de l'architecture n'a pas été épargnée par des prérogatives légales visant notamment à assurer par un système de normes la sécurité des habitants, l'architecture dite *outsider* représente à la fois une mine d'informations et un thème de recherche sur l'« art de bâtir » au-delà des normes, des règles ou encore des conventions esthétiques à l'image du pouvoir édifié<sup>7</sup>. Les concepts qui sous-tendent une esthétique de la vie ou un art de vivre sont compris dans le

<sup>6</sup> Breton, André, *L'Art magique*, Paris, éd. Phébus, 1991, p. 76.

<sup>7</sup> Selon Dubuffet par exemple, l'idée de beau substituée à celle d'intéressant ou de fascinant « véhicule la visée proprement culturelle d'une primauté [...]. Beau veut instituer un mode qui devienne la loi du groupe; beau veut statuer et veut *exclure*. Beau transporte une implication communautaire; beau est un ordre qui m'est donné, un filet dans lequel on veut me prendre pour empêcher que mon esprit aille s'exalter où bon lui semble ». (Dubuffet, Jean *Asphyxiante culture* (1968), Paris, Éd. de Minuit, 1986, p. 96.). Breton cite Baudelaire, selon qui « le beau est toujours bizarre » et qui, ayant en vue la détermination « de l'idée moderne du progrès appliqué aux beaux-arts », pose ce principe, qu'un siècle plus tard nous nous trouverons moins que jamais en posture de dénoncer : « Cette dose de bizarrerie qui constitue et définit l'individualité, sans laquelle il n'y a rien de beau, joue dans l'art – que l'exactitude de cette comparaison en fasse pardonner la trivialité – [...] » (Breton, André, *L'Art magique*, op., cit., p. 63.)

système de valeurs d'une société<sup>8</sup>.

Les systèmes de normes qui définissent la beauté acceptable au sein d'une société varient et se transforment inlassablement selon les contextes culturels et historiques. Dans un système donné (social, individuel) se rattachant à une époque précise, c'est l'ensemble des connotations (esthétiques, symboliques, géométriques, fonctionnelles...) qui permet de doter l'architecture d'une valeur. Dans quelle mesure les valeurs sont-elles une composante de la beauté ? À l'époque où Laugier critique notamment les ordres classiques, Hume écrivait : « La beauté n'est pas une qualité des choses elles-mêmes: elle n'existe que dans l'esprit qui les contemple et chaque esprit perçoit une beauté différente<sup>9</sup> ». Plus tard, Alfred Jarry dira : « J'appelle monstre toute inépuisable beauté<sup>10</sup> ».

### **Les *Folies* et l'*Autoconstruction* : deux pôles marginaux de l'architecture**

L'ensemble des exemples d'architectures d'autodidactes que j'ai documentées me conduit à poser un regard plus général sur la question des *Folies* architecturales et de l'*Autoconstruction* menée avec une « conduite esthétique », c'est-à-dire une démarche singulière et poétique.

Pour les architectes à la recherche de leur langage formel (voir par exemple le *Cénotaphe* de Boullée<sup>11</sup>, le premier projet pour les Salines de Ledoux<sup>12</sup> et la *Porte*

<sup>8</sup> Cf. Novitz, David, *The Boundaries of Art*, Philadelphie, Temple University Press, 1984.  
Cf. Saito, Yuriko, « Is There a Correct Aesthetic Appreciation of Nature? ». *Journal of Aesthetic Education*, no 18 (1984), pp. 35-46.

<sup>9</sup> D. Hume, *On the Standard of Taste*, 1757. In Norberg-Schulz, *Système logique de l'Architecture*, Bruxelles, éd. Mardaga, 1974, p. 96.

<sup>10</sup> Breton, André, *L'Art magique*, op., cit., p. 115.

<sup>11</sup> Voir Kaufmann, Emil, *Trois architectes révolutionnaires Boullée Ledoux Lequeu* (1952), Philadelphie, American Philosophical Society. Éd. Fr.: *Trois architectes révolutionnaires : Boullée Ledoux Lequeu*, trad. par Françoise Revers, Paris, Ed. de la SADG, 1978, p.104. (voir les Fig. 22, 23 et 48, pp. 115 et 127.) Kauffman cite E. L. Boullée : « J'avois à craindre, en employant les moyens pittoresques...d'être ce qu'on appelle théâtral et de m'écarter de cette pureté qu'exige l'architecture, et sans laquelle toute production porte avec elle un vice insupportable, que je crois avoir su éviter ».

<sup>12</sup> « Son premier projet pour les Salines fut refusé parce que jugé « comme une production conçue

du *Parisis*, *Les Rendez-vous de Bellevue* de Lequeu<sup>13</sup> (fig. Intro. 1-3)) les *Folies* sont des exemples extrêmes d'objets et d'expériences. L'« exercice » des *Folies*<sup>14</sup> communique un mythe, un paradigme culturel. Le rôle de la *Folie* est diamétralement opposé à celui de l'architecture pensée rationnellement. C'est un pôle révélant les utopies, parfois les idéaux cachés d'une société dans son époque. Dans l'esprit baroque, les *Folies*, porteuses d'une sorte de nostalgie, sont des imitations de ruines. Avec la modernité, les *Folies* deviennent des exemples du progrès technique et industriel tout autant que des explorations esthétiques. Dans cette thèse, il sera question d'« esthétique du pauvre », pour citer J.-P. Martinon, qui nomme ainsi les productions d'auteurs n'ayant pas fréquenté le système des Beaux-Arts ou n'ayant formation ni de sculpteur, ni d'architecte<sup>15</sup>.

Au temps des Grandes Expositions, les *Folies* alimentaient le conflit ou le paradoxe d'une société partagée dans sa modernité. Si aujourd'hui les *Folies* peuvent être le moyen d'expression libre des architectes, l'exercice aura permis l'apparition de projets comme les « *Folies* » de Bernard Tschumi au parc de La Villette à Paris. Lorsque l'on se réfère aux *Folies* de l'architecture, il n'est plus question de copies ni même d'un rôle de catharsis sociale, mais on s'accorde sur la valeur de l'expérience et de la nouveauté. Dans un texte consacré à l'œuvre de Tschumi, et notamment au sujet de ses *Folies*, alors en construction, Jacques Derrida écrivait

---

dans le délire »; il proposa trois autres versions ». In Kaufmann, Emil, *Trois architectes révolutionnaires Boullée Ledoux Lequeu* (1952), *op. cit.*, p. 136.

<sup>13</sup> *Idem.*, p. 259 (Fig. 251, p. 286).

<sup>14</sup> À ce propos, voir Vidler, Anthony, « *History of the folly* ». *Follies Architecture for the late-Twentieth-Century Landscape*, New York, éd. Rizzoli, catalogue d'exposition, 1983. A. Vidler reprend notamment l'exemple de la « Tour Folie » de 280 pieds de hauteur, érigée à l'Abbaye de Fonthill dans le Wiltshire par Beckford. On peut aussi penser aux *Folies* du parc de La Villette par Bernard Tschumi à Paris, au Désert de Reitz situé à proximité de Paris (*Monsieur de Monville*, Chamourcy, France, 1774-1789) et aux « cabinets » du jardin décrit par B. Palissy (Palissy, Bernard, *Recepte véritable* (1563), Genève, Librairie Droz S.A., 1988.) Voir également « La Folie Sandrin » (Sieur Sandrin, 1774), 22, rue Norvins, 18<sup>e</sup>, Montmartre, Paris.

<sup>15</sup> Martinon, Jean-Pierre, entretien janvier 2007.

[...] 6. Les folies, donc, ces folies en tout sens, pour une fois, nous dirons qu'elles ne vont pas à la ruine, celle de la défaite ou celle de la nostalgie. Elles ne reviennent pas à « l'absence d'œuvre » – ce destin de la folie à l'âge classique dont nous parle Foucault. Elles font œuvre, elles mettent en œuvre. Comment cela? Comment penser que l'œuvre se maintienne en cette folie? Comment penser le maintenant de l'œuvre architecturale? Par une certaine aventure du point, nous y viendrons, maintenant l'œuvre – maintenant est le point – à l'instant même, au point de son implosion. Les folies mettent en œuvre une dislocation générale, elles y entraînent tout ce qui semble avoir, jusqu'à maintenant, donné sens à l'architecture. Plus précisément ce qui semble avoir ordonné l'architecture au sens. Elles déconstruisent d'abord, mais non seulement, la sémantique architecturale<sup>16</sup>.

Jean Tinguely avec « Hommage à New York » (1960), « Étude pour une fin du monde » (1962), ou encore avec la construction de « Cyclop » (1969-1987) à Milly-la-Forêt près de Fontainebleau (fig. Intro.6-7) poursuivait ses travaux avec des intentions similaires. Ses « mégasculptures » témoignent de son amour du risque et de l'absurde dans l'orchestration d'expressions autodestructrices, à travers un geste architectural et monumental. Jean Tinguely et Niki de Saint Phalle, avant de construire « Cyclop » qui relève du Nouveau Réalisme, avaient visité le *Palais Idéal* et les *Tours de Watts*<sup>17</sup> (fig. Intro.4-5) auxquels ils se sont ouvertement référés.

### **L'art de bâtir irraisonnable**

Si le *Palais Idéal* de Ferdinand Cheval ou les *Tours de Watts* de Simon Rodia ont parfois été considéré comme les œuvres de fous, il est infiniment plus fécond de les considérer comme celles de précurseurs et d'autodidactes. Que leurs bâtiments soient inhabitables, qu'ils aient été seuls à réaliser leurs œuvres, ne fait qu'accentuer davantage leur proximité avec l'art. J. Dubuffet écrivait:

<sup>16</sup> Derrida, Jacques, « Point de folie — maintenant l'architecture ». D'abord publié en édition bilingue dans *Bernard Tschumi, La Case vide*, Londres, Architectural Association, Folio VIII, 1986. <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/tschumi.htm>

<sup>17</sup> Peiry, Lucienne, *L'Art Brut*, Coll. Tout l'art Histoire, Paris, Éd. Flammarion, 2001. La thèse qui est à l'origine de cet ouvrage a été présentée à l'université de Lausanne en 1996 sous le titre *De la clandestinité à la consécration. Histoire de la collection de l'Art Brut, 1945-1996*, pp. 238-239.



« Conférer à la production d'art un caractère socialement méritoire, faire d'elle une fonction sociale honorée, en falsifie gravement le sens, car la production d'art est une fonction proprement et fortement individuelle, et par conséquent tout à fait antagoniste à toute fonction sociale. Ce ne peut être qu'une fonction antisociale, ou, pour le moins, asociale<sup>18</sup> ».

Ces architectures de bâtisseurs souvent répertoriées pour leur caractère unique furent l'œuvre d'esprits novateurs. Leurs œuvres furent pour la plupart menacées de destruction par leurs contemporains qui y voyaient souvent le produit de la folie, ou une réalité malencontreuse. Ce fut le cas de *House of Mirrors* détruite par un incendie en 1968 puis en 1971 après une première reconstruction, ainsi que l'*Arche de Kea* (*Kea's Ark*) aux États-Unis détruite en 1988, dont l'enseigne annonçait par ces mots l'intention de la ville à son égard : « *HELP ! THE CITY WANTS TO DESTROY THIS ARK CALL 8874040 7336400 2426237 TELL THEM TO STOP IT!* » (fig. Intro.8-9). Les *Tours de Nesles* de monsieur G en France ont aussi disparu, et le *Manège de Petit Pierre*<sup>19</sup>, réalisé par Pierre Avezard, aurait sans doute connu un sort similaire s'il n'avait été repris par l'entreprise du parc de La Fabuloserie<sup>20</sup>, conçu et réalisé par Alain Bourbonnais dont la collection avait pour point de départ les travaux de l'Art Brut, qu'il qualifia d'art « hors-les-normes » (fig. Intro.10-12). Les *Tours de Watts*, situées en banlieue de Los Angeles, nous sont accessibles aujourd'hui dans la version restaurée de l'ingénieur Bud Goldstone<sup>21</sup>. Le

<sup>18</sup> Dubuffet, Jean *Asphyxiante culture*, op. cit., pp. 12-13.

<sup>19</sup> Le manège de Petit Pierre (1937-1957), Pierre Avezard, à la Fabuloserie de Dicy en France. Il s'agit d'images d'archive, les photographies de l'œuvre étant interdites.

<sup>20</sup> La Fabuloserie est un lieu conçu par Alain Bourbonnais dans les vieilles granges de sa maison de campagne à Dicy en France pour y rassembler sa collection. Leurs créateurs des ouvrages de sa collection « ne sortent pas des écoles d'art mais plutôt des champs, des usines ». [<http://www.fabuloserie.com>]. Alain Bourbonnais définit La Fabuloserie comme « un anti-Beaubourg décentralisé, une puissante citadelle du Marginal, de la création libérée du conditionnement culturel ». (Peiry, Lucienne, *L'Art Brut*, op. cit., p. 227.) Voir La Fabuloserie : Le catalogue du musée qui référence tous les créateurs avec des illustrations en couleurs. Préface de Michel Ragon, 113 pages.

<sup>21</sup> Goldstone, Bud et Arloa Paquin Goldstone, *The Los Angeles Watts Towers*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute and the J. Paul Getty Museum, 1997.

*Palais Idéal* connut une destinée similaire à partir des années 80<sup>22</sup>. Au Québec, par contre, le *Castel-des-Galets* de Robert Miville a été détruit en 2006 en raison des taxes qu'il devint impossible d'assumer pour son fils alors en charge de la propriété. La reconnaissance culturelle et patrimoniale de ces constructions singulières importe dans le sens où elle souligne un rapport de l'architecture à l'œuvre d'art. André Malraux, répondant à la question « Qu'est-ce que le Palais Idéal? », y voyait « le seul exemple en architecture de l'art naïf [...] la seule architecture naïve du monde<sup>23</sup> ». Le classement de cette architecture au registre de l'histoire de l'art est multiple : *autre*, primitif, premier, naïf, brut, surréaliste, art médiumnique, *outsider*, hors norme, de l'ordre du « travailleur du dimanche », « anarchitecture », marginal, singulier, inclassable... Ainsi, le *Palais Idéal* devient bien un « objet culturel » qui étonne de son unique présence, un « objet de désir » pour toutes les tendances artistiques et architecturales de l'époque.

### Bâtisseurs de l'imaginaire

Lorsque l'on parle des « bâtisseurs de l'imaginaire<sup>24</sup> », il faut, entre autres, s'attarder aux travaux de Claude et Clovis Prévost. À partir des années 1970, tous deux ont documenté, sous forme de films, un ensemble d'œuvres environnementales et singulières. Ils ont ainsi filmé le *Palais Idéal du facteur Cheval* (« Où le songe devient la réalité »), *Notre-Dame-de-Tout-le-Monde* de Robert Tatin (« Les signes de l'homme »), la création hybride de Chomo (« Le fou est au bout de la flèche », « CHOMO, Le débarquement spirituel – Images de lumière »), et les *Tours de Nesle* de monsieur G (« Dans le sanctuaire des lasers »)<sup>25</sup>. Comme le

<sup>22</sup> Drôme Hauterives *Le Palais Idéal du Facteur Cheval*, DRAC Rhône – Alpes, Ministère de la culture - Conservation régionale des monuments historiques, Coll. Patrimoine restauré, no.4, 1992. Les premiers travaux de restauration se firent vers 1978 et les Campagnes annuelles de travaux entre 1982 et 1993.

<sup>23</sup> Jouve, Jean-Pierre, Claude Prévost et Clovis Prévost, *Le Palais Idéal du facteur Cheval*, Paris, éd. du Moniteur, 1981, p. 11.

<sup>24</sup> Prévost Claude et Clovis, *Les bâtisseurs de l'imaginaire*, Paris, Editions de l'Est, 1990.

<sup>25</sup> Pour Antenne 2, Armorial Films, l'I.N.A. entre 1977 et 1981 série de 7 films de 26', co-réalisés avec Claude L. Prévost.

rapporte Francis Marshall<sup>26</sup>, artiste proche de La Fabuloserie et enseignant à l'école d'art du Havre en France :

« Si la collection de l'Art Brut est constituée d'œuvres « transportables », *Les Bâisseurs* possèdent, eux, un univers intransportable. Ce sont leurs demeures mêmes qui ici sont œuvre : tourelles, couloirs, murs, sols, plafonds, terrasses, plates-bandes deviennent ici les supports de leur délire créatif<sup>27</sup> ».

Il est à noter que le support filmique, photographique et les enregistrements de toutes sortes ont une valeur essentielle pour la conservation de ces environnements, puisque la plupart, exception faite des « cas d'écoles » comme le *Palais Idéal*, sont vouées à la destruction. Comme le fait justement remarquer F. Marshall, ces œuvres ne sont pas transportables dans un musée. Soulignons toutefois le projet abandonné d'une cloche de plexiglas protégeant le *Palais Idéal*, ou le déménagement bien réel de la *Maison peinte* d'Arthur Villeneuve à la Pulperie de Chicoutimi (fig. Intro.13). Elles constituent pourtant, du moins pour certaines, un répertoire important de l'Art singulier, et parfois de l'Art Brut qui donne lieu à des expressions architecturales dans lesquelles des citoyens se font bâtisseurs, et que Marielle Magliozzi définit ainsi :

« [...] ces bâtisseurs qui ne sont pas architectes, ne sont pas plus considérés comme artistes et ignorent non seulement les règles de l'art mais celle de l'architecture : ils utilisent des matériaux de récupération auxquels ils « obéissent », chacun œuvre en silence et dans un isolement autistique, élaborant finalement sa propre architecture. [...] Car, si les bâtisseurs s'appuient sur des références passées ou des traditions, quelles qu'elles soient, ce n'est qu'au regard de leur cheminement

<sup>26</sup> Il est à noter que la collection de la Fabuloserie rassemble des œuvres de « gens qui ne sortent pas des écoles d'art mais plutôt des champs, des usines ». Voir : <http://www.fabuloserie.com/popup.html> Toutefois, soulignons que certains artistes, notamment A.C.M. et Francis Marshall, dont les œuvres sont présentées à la Fabuloserie, ont une formation académique.

<sup>27</sup> Marshall, Francis, texte d'introduction pour le catalogue d'exposition : *Les Bâisseurs de l'Imaginaire – Une exposition multimédia conçue et réalisée par Claude et Clovis Prévost*, Havre, École d'Art du Havre/A.R.I.E., 1993, p. 2.



interne, de leur fantasme, de leur sensibilité personnelle.  
 Dans ce contexte, aucune école ne peut émerger, comme  
 c'est le cas dans l'Art Brut. C'est plutôt chaque univers  
 onirique des bâtisseurs qui s'offre à nous<sup>28</sup> ».

Pour Madeleine Lommel « [...] il n'est pas toujours aisé d'établir une distinction entre bâtisseurs et sculpteurs, entre les premiers qui construisent un édifice ou envisagent tout un ensemble, et les seconds qui s'en tiennent à des pièces indépendantes les unes des autres<sup>29</sup> ». Bernard Lassus envisage par contre une distinction à partir de l'attitude même de ces bâtisseurs qui s'inscrivent en porte-à-faux dans une société fondée sur l'échange économique valorisant les relations spatiales, architecturales et poétiques. L'habitant peut s'attacher à la fabrication d'objets et entrer

[...] « dans le système culturel actuel de la domination de l'objet : on lui commande..., il vend..., on lui achète...et on revend éventuellement ses objets. La dénomination des habitants qui attachent plus d'importance à l'élaboration des relations, donc de paysages, qu'à celles des objets, permettrait de dissocier les deux démarches, d'où le nom d'habitant-paysagiste<sup>30</sup> ».

Depuis le début des années 1970 l'urbaniste, paysagiste et théoricien B. Lassus (1976) pose la question suivante : pour repenser notre manière de concevoir l'urbanisme et les aménagements du paysage, n'y aurait-il pas à apprendre des « habitants-paysagistes », de ces gens ordinaires qui consacrent leur temps libre à l'élaboration de leur propre environnement à travers une conception singulière et poétique de l'espace ? Lassus, répond que la « démesure d'un incommensurable poétique » s'oppose au tout mesurable de la société moderne. Ce constat portant sur l'urbanisme vaut-il pour l'architecture ? Que peut-on tirer des architectures

<sup>28</sup> Magliozzi, Marielle, *L'art du bricolage dans l'architecture marginale de la seconde moitié du XXe siècle en France. Les créations de la « subculture »*, thèse de doctorat déposée en 2003 à l'Université Aix-Marseille 1 – Université de Provence U.F.R. Histoire de l'Art et Archéologie, pp. 17-18.

<sup>29</sup> Lommel, Madeleine, *L'Aracine et L'Art Brut*, Neuilly-sur-Marne, Z'éditions, 1999, p. 178.

<sup>30</sup> Lassus, Bernard, *Une poétique du paysage : le demesurable / A poetics of landscape : the immeasurable*, Ivry-sur-Seine, France, Imprimerie Serg/lyvy, 1976, p. 12. Cette publication fut réalisée avec le concours du Ministère de la Qualité de la Vie (France) pour la conférence des Nations Unies sur les établissements humains.



singulières, marginales, atypiques et *outsiders*, pour repenser notre rapport aux espaces construits?

André Breton était fasciné par les œuvres d'Augustin Lesage<sup>31</sup> ou par celles du *facteur Cheval*. Lucienne Peiry, directrice de la Collection de l'Art Brut à Lausanne, rapporte que « Breton y voit l'accomplissement d'actes créateurs libres, effectués sans orientation consciente, sans intention préméditée<sup>32</sup> ». Dès 1922, la publication de « *Bildnerer der Geisterkranken* » (Expressions de la folie) par le docteur Hans Prinzhorn<sup>33</sup> suscite l'intérêt des milieux artistiques européens de l'avant-garde<sup>34</sup>. La première approche de Dubuffet avec cet art « autre » eut lieu en 1923 devant les cahiers d'une femme médium, Clémentine Ripoche<sup>35</sup>, présentant ses observations du ciel. Dans les années 1920, avec l'émergence du surréalisme, puis avec Dada et les expressionnistes, s'annonçait un intérêt croissant pour les voies du subconscient explorées par Freud et C.G. Jung dans les pratiques artistiques.

Dans son manifeste<sup>36</sup>, Dubuffet définit sa position en admettant la place entière de l'individu dans la création, légitimant l'inclusion dans sa collection d'œuvres issues de processus créatifs qu'il considère indemnes de toutes influences politiques, sociales, culturelles et économiques.

<sup>31</sup> Peiry, Lucienne, *L'Art Brut*, op. cit., pp. 19.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 19-20. Voir aussi Breton, André, « L'art des fous, la clé des champs » (1948), *La clé des champs*. Paris, Sagittaire, 1953, pp. 224-227.

<sup>33</sup> Prinzhorn, Hans, *Bildnerer der Geisteskranken* (1922), Berlin, Springer Verlag. Éd. Fr. : *Expressions de la folie*, trad. Alain Brousse et Marielène Weber, éd. Établie et présentée par Marielène Weber, Paris, Gallimard, 1984.

<sup>34</sup> Peiry, Lucienne, *L'Art Brut*, op. cit., p. 30.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>36</sup> Dubuffet, Jean, *L'Art brut préféré aux arts culturels*, 1949 (Manifeste accompagnant la première exposition collective de l'Art brut à la Galerie Drouin, reproduit dans *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967).

### De l'art à l'architecture : vers une première terminologie

Je m'attarderai à définir tant ce pôle « a-culturel » de l'architecture qu'un système de classification des productions marginales, c'est-à-dire des architectures d'auteurs qui peuvent être abordées comme sculptures et « environnements » par des créateurs comme Ferdinand Cheval à la fin du XIXe siècle et Richard Greaves aujourd'hui, cela sans égard pour les conventions en usage. Ces productions, collant souvent à la définition de l'Art Brut, se situent dans le moment même d'un acte dont l'aboutissement n'est pas le fruit d'une démarche pour l'essentiel conceptuelle.

L'« anarchitecture<sup>37</sup> », dans l'expression de Michel Ragon, c'est justement l'architecture qui a pour concept sa propre expérience spatiale avant que d'être une idée préconçue ; elle résiste aux schématisations qui fixent les choses – qui évoquent une mise en forme dont l'émotion est le signifiant. Certaines des œuvres documentées pourraient appartenir en partie au groupe des « anarchitectures ». Cela vaut pour le *Jardin-coquillage* de Bodan Litnianski et les sculptures d'A.C.M. en France, tout autant que pour les créations de Richard Greaves au Québec. Tous habitent des lieux délaissés par le système. Ils opèrent par la suggestion d'un nouvel usage spontané aux objets. Lors d'une entrevue, Gordon Matta-Clark disait qu'il travaillait à contredire la croyance générale que tout s'initie à partir d'un plan : « Il y a des formes sans plans – ordres et désordres dynamiques<sup>38</sup> ».

Du point de vue du bâtisseur, c'est l'ampleur démesurée de la tâche qui dicte un perpétuel travail dont le plaisir réside en sa propre découverte. Dans certains cas, c'est la plasticité d'une expression inachevée de l'architecture en construction, « en travail<sup>39</sup> » qui accueille l'imaginaire de l'autre.

<sup>37</sup> Ragon, Michel, *Du côté de l'Art brut*, Paris, Éd. Albin Michel, 1996, p. 80.

<sup>38</sup> Cahier de notes, Succession de Gordon Matta-Clark en dépôt au CCA. In Attlee, James, « Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier ». *TATE's online research journal*, Londres, printemps 2007.  
<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm#is7noteref34>

<sup>39</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 26.

## L'Art Brut selon Jean Dubuffet

Jean Dubuffet cherche à mettre de l'avant une forme d'art qui ne serait pas assujettie aux diktats culturels en vigueur, forme dont il deviendra le principal défenseur avec sa Collection de l'Art Brut<sup>40</sup>. Celle-ci, hébergée à Lausanne en Suisse, ville de ses premières grandes découvertes en matière d'art « a-culturel », héritera également des droits sur l'utilisation de son appellation<sup>41</sup>. Aujourd'hui, l'expression Art Brut appartient au musée de Lausanne, et ne peut être utilisée sans son autorisation<sup>42</sup>. Cette manière de définir, nommer et protéger un nouveau domaine de l'art a sans doute eu un effet d'entraînement dans l'exercice de catégorisation et d'appellation des formes d'arts dites marginales.

Les auteurs de l'Art Brut sont des artistes « rebelles », autodidactes, solitaires ou reclus. L'Art Brut, selon Béatrice Steiner « ... dit, pour le spectateur, l'effet de

<sup>40</sup> Collection de l'art brut. Musée de l'art brut. 11, av. des Bergières, Lausanne, Suisse.

<sup>41</sup> Peiry, Lucienne, *L'Art Brut*, op. cit., p. 226 (note 5, p. 279). Aussi voir la définition de Michel Thévoz : « L'Art Brut, c'est un mot, une étiquette, une catégorie, comme n'importe quel nom du dictionnaire ». (*Ibid.*, p. 215).

<sup>42</sup> Notons le paradoxe lié à une législation de l'appellation: Dubuffet l'inscrit dans une norme en imposant à un artiste qui fait de l'Art Brut d'être, en quelque sorte, authentifié par le pôle lausannois. Selon L. Peiry: « Le musée lausannois devient le lieu de présentation de la collection historique ainsi que le centre d'authentification de l'Art Brut, le pôle unique de conservation et de sélection. [...] L'organisme est considéré par Michel Thévoz comme « le centre mondial de l'Art Brut » et l'appellation acquiert les qualités d'un « label » et d'une caution artistique ». (Peiry, Lucienne, *L'Art Brut*, op. cit., p. 223). De plus, L. Peiry précise que « Durant les dix années d'existence de la seconde compagnie (collections cédées en Suisse), Dubuffet a toujours tenu à l'exclusivité de cette appellation dont il est l'inventeur. L'Art Brut désigne l'association, les ouvrages monographiques et les œuvres réunies. « Ce nom peut être protégé en vertu de la législation sur les droits d'auteur (propriété littéraire et artistique) », assure l'avocat Éric Charpentier dans une lettre adressée à Dubuffet, Paris, 23 août 1965 (Lausanne, archives de la collection de l'Art Brut). In Peiry, Lucienne, *L'Art Brut*, op. cit. p. 174, note 111, p. 276. Aussi voir, p.150 au sujet de la propriété intellectuelle : « En divulguant- souvent à l'insu du malade –, les médecins enfreignent le secret professionnel et portent atteinte, selon les textes juridiques, au droit de la personnalité, au droit d'auteur, au droit de la divulgation et au droit à l'honneur. Dubuffet pourrait faire l'objet de poursuites pour complicité ». Voir également la transcription d'un entretien avec Lucienne Peiry, conservatrice de la Collection de l'Art Brut à Lausanne, publiée dans la revue *L'art en jeu*: « L'Art Brut est en effet un concept établi par Jean Dubuffet en 1945. Le théoricien a estimé important de protéger cette appellation dans l'idée de prévenir toute confusion et toute déviation de la notion. À cette époque, Dubuffet tenait à accréditer l'Art Brut. Michel Thévoz a également adopté cette attitude dans un premier temps et, par la suite, sa position s'est assouplie. Je pense que l'Art Brut, aujourd'hui, est entré dans le domaine public; le concept est admis, institué, au même titre que l'impressionnisme ou le cubisme. La Collection de l'Art Brut, à Lausanne est une collection historique et reste une référence en la matière ». In *L'art en jeu* 24 mai 2001. <http://www.art-en-jeu.ch/interviews/artbrut.html>



dévoilement, irruptif, brutal et fascinant qui s'en dégage. Il dit, pour le créateur, l'authenticité et la proximité de la forme inventée avec un monde souterrain qui nous reste le plus souvent caché, sous la banalité et les travestissements de la conscience ordinaire<sup>43</sup> ».

Le but de la Compagnie de l'Art Brut était de « rechercher des productions artistiques dues à des personnes obscures et présentant un caractère spécial d'invention personnelle, de spontanéité, de liberté à l'égard des conventions et habitudes reçues<sup>44</sup> ... » La Collection de l'Art Brut, constituée par Dubuffet, exposée à Lausanne depuis 1976, a été augmentée d'une annexe intitulée « Neuve Invention », « consacrée à des créateurs anticonformistes, mais non totalement dépourvus de culture artistique au sens classique du terme<sup>45</sup> ».

Pour Dubuffet, il fallait rechercher l'art des reclus<sup>46</sup>, identifiant une catégorie de l'art en marge vers une forme plus directe de la communication d'idées. La notion même d'Art Brut va s'ouvrir vers d'autres nomenclatures : la Neuve Invention, déjà citée, l'art hors-les-normes, l'art singulier ou *outsider*. Ainsi, les œuvres d'Art Brut seront dès le départ mises en relation avec une note de présentation de l'artiste résumant soit un moment déclencheur, soit une position marginale intimement liée au processus créatif. Pour la plupart, ces artistes étaient aliénés, internés, prisonniers d'eux-mêmes dans la société.

<sup>43</sup> Steiner, Béatrice, « Art Brut, appellation ». *abcd une collection d'art brut*, Nantes, Éd. Actes Sud/abcd, 2000., p. 299. Cette publication sous la direction de Bruno Decharme accompagnait l'exposition « folies de la beauté » au musée Campredon de l'Isle-sur-la-Sorgue (8 juillet-22 octobre 2000).

<sup>44</sup> Jean Dubuffet avec André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri-Pierre Roché, Michel Tapié forment « La Compagnie de l'Art Brut » en 1948 auxquels se ralliera Edmond Bomsel. In Lucienne Peiry, *L'Art Brut, op.cit.*, p. 74. Dubuffet écrit : « J'ai senti que pour l'intérêt de l'Art Brut, il était préférable qu'il ne soit pas strictement associé à moi, spécialement du point de vue de la collection. Libéré de ma personnalité, il survivrait. De même, pour l'intérêt de ma recherche, cela aurait été profitable d'entraîner d'autres personnes dans le projet. L'Art Brut est caché, et on a besoin d'aide pour le localiser ». In J.M. MacGregor, « Art Brut chez Dubuffet. An Interview with the Artist. August 21, 1976 ». *Raw Vision*, 7, 1993, p. 47 (entretien publié dans J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 40-58). Delacampagne, Christian, « Art Brut, un historique ». *abcd une collection d'art brut, op.cit.*, p. 303.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Notice sur la Compagnie de l'Art Brut*, 1948. *Ibid.*, op. cit. (fig. Intro.14-15)

Avec la création de l'Art Brut, Dubuffet manifestait non seulement une position forte, une éthique des modes de créations, mais aussi ses convictions sur la manière dont la société a imposé ses propres canons de la normalité. Au fond, Dubuffet défendait certainement la pensée qu'adoptera plus tard Michel Foucault : « Si l'homme peut toujours être fou, la pensée, comme exercice de la souveraineté d'un sujet qui se met en devoir de percevoir le vrai, ne peut pas être insensée<sup>47</sup> ». Lucienne Peiry écrit : « Selon Dubuffet, la déraison, « coupeuse de liens » et « effaceuse de souvenirs », est l'une des voies souveraines de la création. [...] si Dubuffet valorise la folie car elle préserve le créateur de toute emprise, il nie par ailleurs le bien-fondé et les limites de cette notion. À ses yeux, création rime par définition avec déraison<sup>48</sup> ». Avec Descartes, il n'est plus possible de faire acte de plus de « déraison que de ne pas penser et ne pas être [...] ce n'est pas parce que « telle chose », même dans la pensée d'un fou, ne peut pas être fausse ; mais parce que « moi » qui pense, je ne peux pas être fou<sup>49</sup> ».

Dubuffet, loin de fermer à toute discussion son concept d'Art Brut en le protégeant, en aura plutôt favorisé l'ouverture. Dans cette perspective, il proposa à Alain Bourbonnais<sup>50</sup>, alors architecte et passionné d'Art Brut, de pousser la réflexion sur un art marginal qui ne serait pas « Art Brut ». Bourbonnais créera l'art « hors-les-normes », avec une collection permanente aujourd'hui exposée à La Fabuloserie de Dicy (France). Avec cette définition de l'Art Brut au début des années 50, notamment à travers la publication de deux numéros de la revue *Minotaure* et une *Revue spirite*,

<sup>47</sup> Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972), Paris, éd. Gallimard, 2003, p. 70.

<sup>48</sup> Peiry, Lucienne, *L'Art Brut*, op. cit., p. 123.

<sup>49</sup> Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 68.

<sup>50</sup> Ragon, Michel, « Alain Bourbonnais – De l'architecture à l'Art Brut ». *Alain Bourbonnais*, Dicy-Yonne, éditions La Fabuloserie, 2002. À ce sujet voir la lettre du 4 février 1972 de Dubuffet adressée à Bourbonnais lui suggérant quelques termes : « Art Spontané, Invention Hors-les-Normes, Invention Spontanée, Production Extra-Culturelles, Art Hors-les-Normes ». In Magliozzi, Marielle, *L'art du bricolage dans l'architecture marginale de la seconde moitié du 20ième siècle en France. Les créations de la « subculture »*, op. cit., p. 150.



Dubuffet établit une séparation assez radicale : « La position de Dubuffet, exacerbée par ses découvertes, procède désormais d'une philosophie esthétique manichéenne entre « vrai art » et « faux art ». Cette opposition constitue l'un des critères essentiels sur lequel se fonde sa définition de l'Art Brut, désigné comme une contre-culture, un contre-pouvoir<sup>51</sup> ».

### Qu'en est-il aujourd'hui de l'Art Brut?

Pour Michel Thévoz « [...] le terme d'Art Brut désigne un pôle et non une catégorie délimitée<sup>52</sup> ». Marielle Magliozzi précise que « La terminologie, vaste et polysémique, traduit également la pluralité et la particularité de chaque démarche<sup>53</sup> ». L'appellation Art Brut qui visait dans son sens le plus large l'art des fous, l'art psychopathologique<sup>54</sup>, l'art visionnaire, l'art en marge, l'art cru<sup>55</sup> ou la création franche, incorpore aujourd'hui l'art hors-les-normes, l'art singulier, l'art *outsider*, etc.<sup>56</sup>

L'appellation « *outsider* » présente une difficulté : il s'agit d'un emprunt (1859) à l'anglais dont la traduction n'est pas évidente. L'*outsider* se définit comme « celui qui est à l'écart, à l'extérieur d'un groupe<sup>57</sup> », spécialement « étranger », de *outside*

<sup>51</sup> Peiry, Lucienne, *L'Art Brut*, op. cit., p. 91.

<sup>52</sup> Thévoz, Michel, *Les singuliers de l'art; des inspirés aux habitants-paysagistes*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, ARC, 1978, non paginé. In Magliozzi, Marielle, *L'art du bricolage dans l'architecture marginale de la seconde moitié du XXe siècle en France. Les créations de la « subculture »*, op. cit., p. 152.

<sup>53</sup> Magliozzi, Marielle, *L'art du bricolage dans l'architecture marginale de la seconde moitié du XXe siècle en France. Les créations de la « subculture »*, op. cit., p. 150. Publiée sous le titre *Art brut, architectures marginales – un art du bricolage*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008.

<sup>54</sup> Delacampagne parle d'art psychopathologique et schizophrénique. In Delacampagne, Christian, *Outsiders – fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne (1880-1960)*, Paris, éd. Mengès, 1989, p. 89. Il est à noter que Dubuffet répudiait le concept d'un art psychiatrique. Cf. : Chilvers, Ian, « Art Brut (de OCWA) – Raw Art », in *The Oxford dictionary of art* (electronic resource), Oxford, New York, éd. Oxford University Press, 2004. ([http://www.oxfordreference.com/views/BOOK\\_SEARCH.html?book=t2&nbsp](http://www.oxfordreference.com/views/BOOK_SEARCH.html?book=t2&nbsp))

<sup>55</sup> Peiry, Lucienne, *L'Art brut*, op. cit., p. 226.

<sup>56</sup> Toutes ces catégories différentes feront partie du catalogue raisonné présenté en seconde partie.

<sup>57</sup> Jane Austen, 1800. In Rey, Alain (dir. Publ.), *Le Robert dictionnaire historique de la langue française*. T. 2, Paris, éd. Le Robert, 2000, p. 2510.

(XVI<sup>e</sup> s.) « extérieur, côté extérieur ». Deleuze appelle « anomal » ou outsider le phénomène de bordure marquant une frontière qui « agence le devenir en une posture viable<sup>58</sup> ». Le phénomène s'évalue par rapport à la norme et précise le rapport folie/raison. Dans la nouvelle fantastique *The Outsider*, écrite en 1921 par J. H. Lovecraft et publiée en 1926 dans « *Weird Tales* »<sup>59</sup>, la difficulté à traduire le terme « outsider » est flagrante dans la version française, publiée en 1961 sous le titre *Je suis d'ailleurs*<sup>60</sup>. Dans la nouvelle, le récit est « la découverte d'une identité inconcevable et indicible<sup>61</sup> » où « je » est « un autre », « et cet autre concentre en lui les pires horreurs de l'univers<sup>62</sup> ». Lovecraft fonde sa nouvelle sur une confusion entre le narrateur et la Chose. La juxtaposition du familier et de la démence dans l'aliénation<sup>63</sup> est mise de l'avant dans une recherche de « ce qui est *autre*<sup>64</sup> », anomal. La Chose ou l'*Outsider* devient l'enveloppe d'une architecture terrible, d'une

<sup>58</sup> Bergen, Véronique, *L'ontologie de Gilles Deleuze*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 80.

<sup>59</sup> Cité dans Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille plateaux*, op. cit., p. 299.

<sup>60</sup> « L'original américain a été traduit par *Je suis d'ailleurs* en français (voir H. P. Lovecraft, *Je suis d'ailleurs*, dans *Contes et nouvelles*, édition de F. Lacassin, Paris, Laffont, 1991, pp.82-8), et *L'estraneo* en italien (voir H.P. Lovecraft, *L'estraneo*, dans *Tutti i racconti*, 1897-1922, édition de G. Lipi, Milan, Mondadori, 1989, pp. 213-21 ; le mot italien *estraneo* correspond plutôt à l'anglais *outsider*, et *straniero* à *stranger*, mais il s'agit là de recoupements imparfaits). Une enquête sur les traductions lovecraftiennes dans d'autres langues, européennes et non, pourrait peut-être mettre en évidence la même difficulté vis-à-vis du terme anglais *outsider*, qui, par son ambiguïté, ne semble pas avoir d'équivalents exacts dans les langues citées ». In Lazzarin, Stefano, « Visage(s) de l'autre : sur The Outsider de H. P. Lovecraft », Cahier de la RAL, M n°4, L'étranger Par Collectif, p. 163.

<sup>61</sup> Lazzarin, Stefano, « Visage(s) de l'autre : sur The Outsider de H. P. Lovecraft ». *Cahier de la RAL*, M n°4, op. cit., p. 157.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 157. Cf. Lovecraft, H. P., *Je suis d'ailleurs (The Outsider)*, trad. par Yves Rivière, Paris, éd. Denoël, (1961) 2008, p. 18. « [...] une combinaison horrible de tout ce qui est douteux, inquiétant, importun, anormal et détestable sur cette terre. [...] comme un grotesque et ricanant travesti de la forme humaine [une sorte de qualité innommable qui me glaça encore plus. [...] ce monstre sans voix et sans nom ». *Ibid.*, p. 10. Le château est à l'image du narrateur qui l'habite : « un être animé (qui) ressemble à une caricature de moi-même, déformée, réduite, et pourrissante comme le château lui-même ». *Ibid.*, p. 11. dans un isolement absolu, où tout est intériorisé« dans ce labyrinthe du silence obscur ».

<sup>63</sup> Duperray, Max, *La folie et la méthode: essai sur la déréalisation en littérature : domaine anglo-saxon*, Paris, éd. L'Harmattan, 2001, p. 136.

<sup>64</sup> Lovecraft, H. P., *Je suis d'ailleurs (The Outsider)*, trad. par Yves Rivière, Paris, éd. Denoël, (1961) 2008, p. 9.



architecture de l'inversion identifiée à travers les archétypes de la grotte, du château, du labyrinthe, de la prison. L'architecture décrite par Lovecraft est à la fois anormale et anormale. L'*outsider* gravit une tour telle un « puits de pierre morte<sup>65</sup> ». Le narrateur ne sait plus s'il est « aux prises avec la folie, le rêve ou la magie<sup>66</sup> ». Dans cette nouvelle le thème du « déjà vu », « de souvenir latent<sup>67</sup> », des réminiscences<sup>68</sup> est abordé à la manière de Kafka ou de Herman Melville, c'est-à-dire avec la présence d'une réalité opposée à l'imaginaire.

L'expression « *Outsider Art* » est utilisée pour la première fois par Roger Cardinal<sup>69</sup> en 1971 pour traduire l'appellation « Art Brut ». À Londres, les *Outsider Archives* furent créées en 1981<sup>70</sup>. Elles semblent aujourd'hui ouvrir plus largement à la notion d'une création non officielle, en intégrant par exemple la question des environnements, des architectures singulières, des « habitants-paysagistes<sup>71</sup> » ou encore des œuvres monumentales et singulières d'artistes reconnus (citons le *Cyclop* de Jean Tinguely, les architectures/sculptures de Niki de Saint Phalle, ou

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>68</sup> In Lazzarin, Stefano, « Visage(s) de l'autre : sur The Outsider de H. P. Lovecraft ». *Cahier de la RAL*, M n°4, coll. L'étranger par Collectif, p. 160.  
Aussi voir Bachelard au sujet des souvenirs d'enfance de Pierre Loti.

<sup>69</sup> L'ouvrage de Roger Cardinal, *Outsider Art* (Londres, Studio Vista, 1972) « introduit le terme *outsider art* qui sera considéré comme l'équivalent de l'appellation « Art Brut ». (Peiry, Lucienne, *L'Art Brut*, op. cit., p. 171). Magliozzi, Marielle, *L'art du bricolage dans l'architecture marginale de la seconde moitié du XXe siècle en France. Les créations de la « subculture »*, op. cit., p. 151 : « ...Outsider art (utilisé par le critique d'art R. Cardinal dès 1971). « Outsider art se révèle comme le meilleur équivalent anglais de l'appellation « Art Brut », intraduisible. [...] À l'évidence, outsider art fait appel à une référence pour désigner sa différence, alors que « Art Brut » est une appellation en soi. » In Peiry, Lucienne, *L'Art Brut*, op. cit., note 5, p. 279.

<sup>70</sup> La « *Outsider Collection* » est établie par Victor Musgrave suite à l'exposition de la collection à la *Hayward gallery* de Londres en 1979, sous le commissariat de Roger Cardinal. Rappelons, qu'en 1972, le commissaire Harold Szeeman présentait des artistes *Outsider* à la Documenta 5 à Kassel en Allemagne. Au *Tate Britain* l'exposition « *Outsiders* » (septembre 2005 – Janvier 2006) a célébré le don des archives du fond *Musgrave Kinley Outsider* (2003). Depuis 1998, les quelques huit cents œuvres de la collection sont conservés au *Irish Museum of Modern art* (IMMA) à Dublin.

<sup>71</sup> Lassus, Bernard, *Une poétique du paysage : le demesurable / A poetics of landscape : the immeasurable*, op. cit.

encore *Notre-Dame-de-Tout-le-Monde* de Robert Tatin<sup>72</sup>). Ainsi, nous considérerons à travers ces exemples d'architectures un ensemble d'« expressions formelles isolées qui obéiraient aux intentions d'un moment unique de l'histoire<sup>73</sup>... »

Enfin, certaines traductions anglaises conduiront à l'usage des termes « *Raw Vision*<sup>74</sup> » ou « *Rough Art* ». Au Québec, il est question de « patenteux<sup>75</sup> » et d'« art indiscipliné<sup>76</sup> ». Chacune de ces terminologies cerne un champ artistique de manière plus intrusive que celle de l'Art Brut dont la définition est spécifique et première (manifeste, 1948). L'exposition « *Outsiders* » (*Tate Britain*, Londres, 2005-06<sup>77</sup>) était introduite par ces mots de Jean Dubuffet (1960) : « L'art ne vient pas coucher dans les lits qu'on a faits pour lui; il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom : ce qu'il aime c'est l'incognito. Ses meilleurs moments sont quand il oublie comment il s'appelle<sup>78</sup> ». Le titre de l'exposition est ce qu'il reste d'une longue liste qui témoigne, peut-être, d'une dissolution dans l'art en général. Mais qui témoigne aussi, très certainement, du domaine élargi que recouvre désormais la traduction de l'expression Art Brut par le terme *Outsider* alors que la correspondance n'est plus immédiate, ne serait-ce que par le fait d'exposer à l'intérieur des murs de cette prestigieuse institution de l'art :

« *the other art, outlaw art, outsider art, after surrealism, beyond surrealism, rebel art, art without tradition, an alternative art, art of the individual, a different art, anti-official art, a new art, alternative visions, laying siege to culture, raw creation, guerilla art, art without*

<sup>72</sup> (fig. Intro.16. Lettres de Jean Dubuffet à Robert Tatin)

<sup>73</sup> Conrads, Ulrich, *Architecture Fantastique*, Paris, éd. Delpire, 1960, p. 8.

<sup>74</sup> Cf. Maizels, John, *Raw creation Outsider Art and beyond*, London, Phaidon Press Limited, 1996.

<sup>75</sup> Cf. Grosbois (de), Louise, Raymonde Lamothe et Lise Nantel, *Les patenteux du Québec*, Montréal, éd. Parti pris, 1978.

<sup>76</sup> C.f. Société des arts indisciplinés (s.a.i.) fondée par Pascale Galipeau, Valérie Rousseau et Éric Mattson en 1998 à Montréal.

<sup>77</sup> <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/outsiderart/>

<sup>78</sup> Dubuffet In Thévoz, Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, op. cit., p. 155.



*a label, total art, art of the unknown, anti-cultural art, unaligned art, unconditioned art, singular art, the raw and the pure, art in revolt, unstereotyped art, escape from culture*<sup>79</sup> ».

Vers la fin des années '80, en Europe et aux États-Unis, l'Art Brut soulève un intérêt croissant. Aux États-Unis, il existait déjà pour les œuvres d'autodidactes du « *folk art* » réalisé par des « *self-taught artists* ». En Amérique du Nord, des phénomènes similaires seront nommés « *Grass-roots arts* » par Greg Bladen en 1968<sup>80</sup>.

« Il n'en reste pas moins nécessaire, si l'on ne peut éviter de l'utiliser, de continuer à se rappeler que l'appellation « Art Brut » désigne, à l'intérieur de cet ensemble, une catégorie spécifique : celle des créateurs qui, au départ, sont indemnes de toute « contamination » par la culture et l'art académique. Catégorie qui n'a jamais été bien vaste, et dont il est permis de se demander si, victime de l'invasion de notre paysage quotidien par la publicité et les médias, elle n'appartient pas déjà à un passé révolu<sup>81</sup> ».

Nous avons tenté jusqu'ici de définir un certain nombre d'appellations en composant avec cette relative difficulté que chacune d'entre-elles, loin de définir des catégories précises, empiète sur l'autre. La notion « *outsider*<sup>82</sup> » nous a alors semblé la plus ouverte : elle n'impose pas de frontière précise ; elle englobe, tant du point de vue de la « conduite esthétique » que de celui de « causalité intentionnelle », tout ce qui pourrait se démarquer des grands canons culturels académiques. On comprend bien que si du côté d'une production « marginale » l'exercice de catégorisation relève du casse-tête, il en est de même pour définir toute « production culturelle », toute conduite esthétique « non marginale ». Dans le contexte de cette recherche, les qualificatifs « *autre* » et « *singulier* » désigneront des œuvres « irraisonnables » qui

<sup>79</sup> « *Some of the titles suggested for the Hayward exhibition, Courtesy of Tate Archive* » (fig. Intro.17) [http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/outsiderart/chronology\\_large.htm#314](http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/outsiderart/chronology_large.htm#314)

<sup>80</sup> Magliozzi, Marielle, *L'art du bricolage dans l'architecture marginale de la seconde moitié du XXe siècle en France. Les créations de la « subculture »*, op. cit., p.151.

<sup>81</sup> Delacampagne, Christian, « Art Brut, un historique ». *abcd une collection d'art brut*, op. cit., p. 303.

<sup>82</sup> L'expression « *insider* » entendue lors de la période de synthèse de Raymond Montpetit, « Les arts autres » au Colloque du département d'histoire de l'art de l'UQAM « L'objet à l'œuvre – Repenser l'objet dans l'histoire et les théories de l'art », 20 et 21 septembre 2007. Voir aussi, David MacLagan, « Outsiders or insiders? » in *The Myth of Primitivism*, London, New York, Routledge, 1991.

ne correspondent pas aux normes de l'architecture.

### Vers le choix d'une appellation : *Architectures outsiders*

Le paragraphe qui précède nous permet de comprendre toute la difficulté de regrouper sous un même vocable les œuvres dont traite cette recherche. On comprend que l'exercice est d'autant plus compliqué qu'il semble illusoire de supposer que toutes ces démarches relèvent d'une même compréhension du monde, d'un même souci de se retirer de la norme, ou d'une égale conduite esthétique. Y a-t-il un lien entre l'architecture douce, à fleur de rochers, d'un Joël Unal et de sa *Maison bulle* en Ardèche, et celle, tourmentée, naïve et surréaliste, chargée d'épithètes et de symboles, d'un *facteur Cheval* ? Quels seraient les qualificatifs communs pour décrire le travail engagé et expérimental de Richard Greaves, en Beauce au Québec, et le projet de l'hôtel du *Castel-des-Galets* de Robert Miville, à Grosses Roches en Gaspésie ? Au-delà du fait qu'ils partagent une référence à l'archétype du château, quelles sont les valeurs partagées par Robert Garcet en Belgique, avec son monument à la paix reconnu dans la *Tour Eben-Ezer*, et le pavillon touristique du camping municipal de Saint-Jean de Dieu dans le Bas-Saint-Laurent, le *Château de canettes* de Chanel Rousseau<sup>83</sup> ? La liste pourrait être longue.

Architectures brutes, *architectures outsiders*, architectures marginales, *anarchitectures*, architectures autres, architectures hors normes, environnements paysagés, habitants-paysagistes, bâtisseurs de l'imaginaire : bien que toutes ces appellations puissent englober une grande partie des œuvres étudiées, leurs définitions sont trop souvent connotées et aucune ne semble suffisamment ouverte pour englober l'ensemble des œuvres dont traite cette thèse.

Nous accepterons comme grand principe que toutes ces œuvres doivent être le résultat d'une volonté de créer, d'habiter et d'occuper son imaginaire, à travers une

---

<sup>83</sup> (fig. Intro. 18-23)



force créatrice *désaliénante*, ou, plus radicalement, non assujettie à sa propre aliénation.

Dans un entretien<sup>84</sup>, Jean Soum de l'EAT (École d'Architecture de Toulouse), précise que ces *architectures libres* sont « architectures du désir et de la nécessité qui libèrent l'individu d'une aliénation non fatale en lui révélant des possibilités créatrices trop souvent canalisées sinon niées, et qui lui apportent un supplément d'autonomie dans la maîtrise de sa vie<sup>85</sup> ». Bien qu'en marge d'une architecture savante, elles partagent avec cette dernière au moins une des grandes règles de l'art de bâtir : composer avec les lois de la pesanteur imposées par la nature. Peu de contraintes s'y rajoutent. Ces œuvres sont libres par là où elles échappent aux grands courants esthétiques en vogue, aux normes dictées par les institutions publiques et éprouvées par les ingénieurs du bâtiment, au sens où elles se permettent de valoriser un ensemble de matériaux surprenants, souvent rejetés ou dévalorisés, et de jouer librement des techniques de la construction. *Architectures libres*, elles sont les témoignages tangibles traduits en formes, en volumes, en lumière et en significations, de femmes et d'hommes, qui y trouvent la justification de leur moi.

---

<sup>84</sup> Soum, Jean, *L'architecture libre, ou l'autoconstruction, contre l'architecture de consommation* – entretien publié le 08 avril 2003 dans la revue électronique « Cyberarchi »  
<http://www.cyberarchi.com/actus&dossiers/entretiens/index.php?dossier=82&article=299>  
 Voir aussi <http://archilibre.org>

<sup>85</sup> *Ibid.*

## Chapitre I

### Les architectures de déraison, repères historiques et théoriques d'une architecture autre

Avec ce premier chapitre, nous abordons l'ancrage historique des *architectures outsiders* à partir de l'ornement illusionniste à l'origine du grotesque du XVe siècle et qui a été copié jusqu'au XIXe siècle. Nous allons voir comment les *architectes outsiders* ont préservé les principes anticlassiques de l'observation de la nature, dérivés de la vision fantasmée d'une nature sauvage, ouverte aux possibilités de l'imaginaire, de l'irrationnel ou de la fiction ; comment l'image d'infini ou l'illusion d'éternité stimule l'imaginaire des *architectes outsiders* ; comment l'imaginaire depuis les grotesques, le baroque, le maniérisme, le romantisme, et jusqu'à l'expressionnisme, a été investi en ce sens, à travers le désir d'imposer l'expression d'un sentiment, d'une impression intérieure.

Commençons par introduire les *architectures outsiders* à partir des premiers « grottesques » qui renvoient à l'origine de la théorie architecturale, c'est-à-dire au traité d'architecture de Vitruve, dédié à l'empereur Auguste : *De architectura*<sup>1</sup>. Ce courant esthétique d'origine romaine a été ravivé au XVe siècle suite à la découverte de monuments enfouis de la Rome du 1<sup>er</sup> siècle avant J.-C.<sup>2</sup>, qu'on a associés à des grottes. Ces sites ont été décrits comme architectures illusionnistes, relevant d'un imaginaire fantastique ou de réalités impossibles. Les défenseurs du classicisme d'après les conceptions de Vitruve y entrevoient un leurre s'opposant à la recommandation d'observer la réalité dans l'esprit naturaliste, dont la rationalité fixe les limites.

<sup>1</sup> Vitruve (environ 90 – 20 av. J.-C.), *De architectura*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Grotesque, histoire de l'art. Fuhring, Peter (historien de l'art, diplômé de l'université de Leyde, Pays Bas), *Encyclopædia Universalis*.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/grotesques-histoire-de-l-art/>

« Ce décor se compose d'architectures illusionnistes, de scènes à personnages, de paysages, d'enroulements de feuillages qui remplacent les colonnes, de candélabres formés de *tempietti*, de baldaquins composés d'enroulements de feuilles et de fleurs, de figures fantastiques, mi-humaines, mi-animales, qui naissent des feuillages ».

Nous considérerons principalement les études sur l'art italien de la Renaissance dont les recherches sont axées sur les grotesques, par exemple celles de Giorgio Vasari (1511-1574), considéré comme un des premiers historiens de l'art<sup>3</sup>, grâce aux travaux d'André Chastel (1912-1990), l'un de ses principaux traducteurs<sup>4</sup>. Philippe Morel, directeur du Centre d'Histoire de l'Art de la Renaissance (CHAR) à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne<sup>5</sup>, nous aidera à définir ce que furent les grotesques avec son ouvrage « Les grotesques – Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance ». Nous allons considérer l'exemple d'architecture utopique de l'abbaye de Thélème dans *Gargantua* (1534) par François Rabelais, qui use de tous les registres comiques en faisant sien l'art du grotesque et publie sous le pseudonyme d'Alcofribas Nasier pour distinguer ses travaux savants de ceux plus fantaisistes, comme *Pantagruel* et *Gargantua*.

Avec les romantiques en France, l'imaginaire fantastique du grotesque est ramené au XIXe siècle vers la définition qu'on lui porte aujourd'hui, soit celle d'un type ornemental. On accorde alors à l'architecture la capacité à représenter des émotions humaines, c'est-à-dire à humaniser un édifice. Nous verrons avec Jean-François Bédard, professeur de la théorie et de la pratique de l'architecture française<sup>6</sup>, que la vision architecturale de Jean-Jacques Lequeu s'accorde avec la théorie classique de l'architecture de son époque en plaçant la géométrie du corps au centre de

---

<sup>3</sup> Vasari, Giorgio. Chastel, André (membre de l'Institut, professeur au Collège de France). *Encyclopædia Universalis*.  
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/giorgio-vasari/>

<sup>4</sup> Giorgio Vasari, les vies des meilleurs sculpteurs et architectes, parut en 12 volumes (1981-1989).  
<http://www.dictionaryofarthistorians.org/chastela.htm>

<sup>5</sup> <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=22&id=331&lang=fr>  
*Les Grotesques: Les Figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance* (Paris, 1997)

<sup>6</sup> School of architecture, Syracuse University, 201 Slocum Hall, NY  
<http://soa.syr.edu/index.php?id=901>

l'architecture<sup>7</sup>. Ces notions ont été particulièrement investies par Lequeu, dont les planches laissent transparaître une forme d'écriture de l'humour en architecture.

Dans cet axe de recherche, nous nous attarderons au maniérisme (1520-1620)<sup>8</sup> dont la caractéristique est de s'être libéré de la règle d'imitation de la nature (*mimesis*) au profit de l'exploration de l'illusion, de la *phantasia*<sup>9</sup>. En faisant appel à l'imagination, la notion de copie en art est remise en cause. C'est l'ouverture à l'inspiration de l'artiste (architecte), à l'« idée d'intérieur »<sup>10</sup>, qui relie les maniéristes aux *architectes outsiders*. Avec le céramiste et « philosophe naturel<sup>11</sup> » Bernard Palissy (1510 env.-1590) nous retrouvons la manière de rattacher la notion d'origine par l'observation d'une nature sauvage. Le maniérisme puise dans les passions, s'opposant ainsi au projet d'Alberti de puiser dans la raison.

La période baroque qui suit le maniérisme est particulièrement intéressante dans le cadre de notre recherche quant à l'équilibre entre peinture, sculpture et architecture de ses ensembles : c'est l'art total qui s'y concrétise. L'architecture baroque, notamment avec les fresques en trompe-l'œil, poursuit la mouvance illusionniste à l'origine du grotesque et du maniérisme. Nous verrons le point de vue de Gilles Deleuze sur ce paysage du sensible avec « Le pli – Leibniz et le baroque » publié en 1988. Pour le philosophe français, ce qui marque le baroque est de porter le pli à l'Infini.

<sup>7</sup> Lequeu, Jean-Jacques (1757-1826). Armstrong, Christopher Drew, *Encyclopædia Universalis* <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-jacques-lequeu/>

<sup>8</sup> « Maniérisme ». Béguin, Sylvie et Marie-Alice Debout. *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/manierisme/>

<sup>9</sup> (du grec qui désigne l'imagination, le rêve, le songe, le caprice et la fantaisie) <http://fr.wiktionary.org/wiki/phantasia>

<sup>10</sup> Morettin, Myriam, « Maniérisme : la phantasia au XVI<sup>e</sup> siècle ». Maison des Sciences de l'homme de Montpellier, Manifestations 2008, Séminaire de l'École Doctorale 58, *La novation*. <http://www.msh-m.fr/actualites/archives-55/manifestations-2008/Seminaire-2008-de-l-Ecole/La-novation/Manierisme-la-phantasia-au-XVIe>

<sup>11</sup> Palissy, Bernard. Poulain, Dominique (historien de l'art). *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/bernard-palissy/>



C'est la quête d'Infini qui anime souvent l'imaginaire des *architectes outsiders*. Le mouvement expressionniste (1920-1933), de son côté, est marqué par l'exploration du monde de la psyché qui s'est opposé à la traduction de la réalité des apparences extérieures. Pour mieux le comprendre, nous verrons les exemples de l'école d'Amsterdam et le Goetheanum de Rudolf Steiner. L'expressionnisme partage avec le romantisme un même intérêt quant aux possibilités d'expressions émotives, de sentiments intérieurs. Les formes architecturales font ressentir un sentiment d'empathie inspiré des théories néo-romantiques. L'exemple de Rudolf Steiner ouvre à une architecture conçue autrement qu'à partir de règles géométriques. Il base son approche davantage sur l'intuition, ce qui rejoint la manière de construire des auteurs du *Répertoire*, comme nous le verrons avec l'exemple du *Palais Idéal* de Ferdinand Cheval (1879-1912). Dans les deux cas (Goetheanum et *Palais Idéal*), c'est l'image du temple qui est investie comme reflet de la vie spirituelle.

Plus près de nous, nous porterons notre attention sur l'intérêt des auteurs de « Learning from Las Vegas<sup>12</sup> », pour les études sur l'expressionnisme à l'œuvre dans l'architecture moderne. Nous parcourrons les recherches que Venturi et Scott-Brown situent dans cette lignée, notamment celles d'Alan Colquhoun, architecte et professeur à l'Université Princeton, qui a mis de l'avant des modèles typologiques comme source de signification des formes architecturales<sup>13</sup>. Ces modèles répondent à la théorie de la perception et aux systèmes d'analyses d'Ernst Hans Josef Gombrich (1909 - 2011), un auteur qui s'est notamment intéressé au grotesque et à l'art populaire. La méthode critique de Robert Venturi permet de communiquer certains principes à partir d'« architectures populaires », axés sur la force expressive observée sur une série d'exemples de constructions vernaculaires.

---

<sup>12</sup> Venturi, Robert, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* [1972], Cambridge MA, MIT Press, 1977.

Les architectes américains Robert Venturi et Denise Scott Brown ont dirigé un atelier d'architecture à Las Vegas en 1969 (School of Architecture and Planning, Yale University). Le couple a écrit avec Steven Izenour l'ouvrage « Learning from Las Vegas » publié en 1972.

<sup>13</sup> Didelon, Valéry, *La controverse Learning from Las Vegas*, Bruxelles, éd. Mardaga, 2011.

Venturi et Scott Brown nomment « canard » une architecture qui devient sculpture (« building-becoming-sculpture »). Il est question d'un « expressionnisme permissif » qui trouve des correspondances avec la notion de caractère du XVIII<sup>e</sup> siècle et d'architecture parlante, ce qui s'inscrit dans les tendances kitsch et la pop culture. Parmi les œuvres du *Répertoire*, le *Cheval à Méo* de Roméo Vachon, de Saint-Séverin en Beauce (Québec) nous a servi de sujet d'étude pour questionner la plasticité sculpturale dans la construction. Le projet de Roméo Vachon ne prend pas la fonction comme sujet formel, mais reprend l'idée d'illusion dans l'expression d'un gigantisme qui rappelle Rabelais.

### **I.1 Les grotesques et l'image de la grotte**

#### **L'ornement fantastique et fou<sup>14</sup>, grotesques, baroques et arabesques**

##### **Les grotesques**

Les *architectures outsiders* dont il est question ici (« autres », « libres », de déraison) sont l'expression d'une grande liberté des formes, et se caractérisent par la richesse des juxtapositions de matériaux qui les composent. Ici, les formes organiques se déploient dans des équilibres précaires, là les représentations hybrides parcourent tout le bestiaire de l'imaginaire. Par une analogie immédiate, les « grottesques » du XVe siècle deviennent un ancêtre savant de ces architectures de déraison. La référence au grotesque permet d'ouvrir une perspective historique sur ces formes d'expressions autres, utilisées par ces autodidactes imprégnés de culture populaire, qui opèrent entre façade et jardin. C'est donc par un survol du grotesque que nous ouvrons cette réflexion sur un art qui, à divers moments de l'histoire, s'est vu opposé aux influences des académies.

Certaines époques ont refusé « ces formes grotesques, ces expressions instinctives et populaires qui parlent d'une fête des sens<sup>15</sup> » [...] « Aujourd'hui le grotesque fait

<sup>14</sup> Rey, Alain (dir. publ.), *Dictionnaire Historique de la langue française* [1992], Paris, éd. Le Robert, 2000, p. 1653. « Grotesque » : n. et adj. [...] Dans *imaginations grotesques* (chez Pascal), l'adjectif signifie plutôt « fantastique, fou » que « ridicule ».

<sup>15</sup> *Le Nouveau Petit Robert* (1993), Paris, éd. Du Petit Robert, 2003, p. 1225.

peur<sup>16</sup> ». Rappelons qu'au Moyen Âge et à la Renaissance cette forme d'art était considérablement répandue.

L'adjectif grotesque désigne « ce qui prête à rire par excès, l'aspect caricatural<sup>17</sup> ».

« Si le grotesque et les rocailleurs ont parfois été valorisés, reconnus dans la culture des élites, c'est le plus souvent dans leurs tendances les plus maniéristes. Les protagonistes de la tradition « classique » et les Académies se sont régulièrement empressés d'ignorer l'originalité de cette forme d'art propre au rire populaire<sup>18</sup> ».

Cette tendance à la caricature propre au « rire populaire » découle d'une des motivations récurrentes à la peinture des grotesques : sa capacité à pervertir ou à transgresser les lois observables de la nature. Que l'on pense à ces représentations ignorant les règles de la physique, mettant en scène des constructions et des équilibres impossibles comme décors où se croisent toutes sortes d'espèces hybrides.

Pour Vitruve, l'architecture est en correspondance avec la réalité de la nature : la bonne architecture se fonde sur son observation. Sur cette base, l'architecture se mesure à l'aune du possible. En ce sens, l'architecture classique se faisant l'interprète de l'observation de la nature se libère de la raison. Bien que Vitruve ait considéré l'imitation des grottes comme une architecture déraisonnable, voire

---

<sup>16</sup> Racine, Michel, *Architecture rustique des rocailleurs*, Paris, éd. Du Moniteur, 1981, p. 123.

<sup>17</sup> *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 1225.

<sup>18</sup> Racine, Michel, *Architecture rustique des rocailleurs*, op. cit., p. 122.

Notons également au sujet de la rocaille qu'« En 1824, Joseph Aspdin prend un brevet sur la fabrication d'un liant à partir d'un mélange de chaux et d'argile qu'il appelle ciment de Portland. Peu après plusieurs gisements commencent à être exploités en France. Entre l'invention du ciment et celle du béton armé se situe une période de transition pendant laquelle le ciment sera surtout utilisé pour le revêtement des murs, les façades, pour recueillir les eaux pluviales et pour l'ornementation ».



carrément folle<sup>19</sup>, elle constituait une forme admise à la Renaissance. Un changement de valeur s'est opéré, transformant la définition et le statut d'une *mimesis* avec la nature, établissant une première distinction entre le rationnel et le pathologique<sup>20</sup>.

Cette distinction est centrale à notre étude. Le terme pathologie (1550) du grec *pathos* et *-logia*, décrit l'« étude des passions »<sup>21</sup>. Il désigne à l'origine des moyens destinés à émouvoir les auditeurs de l'ancienne rhétorique<sup>22</sup>. Le terme « passion » du latin *passio* est employé au II<sup>e</sup> siècle pour décrire l'« action de subir de l'extérieur », s'opposant à *natura* (→nature)<sup>23</sup>, qui au sens large décrit l'ordre des choses<sup>24</sup>. Ce n'est qu'au XVI<sup>e</sup> siècle que la conception moderne de la nature comme « ensemble du monde, des êtres et des choses, univers ordonné par des lois »

<sup>19</sup> À ce sujet voir, le premier chapitre – « De la maniere de vivre des premiers hommes ; & quels ont esté les commencemens & le progrès de leur Société & de leurs Baftimens » – du livre II du *De Architectura* de Vitruve traduit par Claude Perrault. Vitruve introduit l'image de la grotte comme habitat primitif, sauvage en opposition à son enseignement de l'architecture :

« Anciennement les hommes naiffoient dans les bois & dans les cavernes comme les beftes, & n'avoient comme elles qu'une nourriture fauvage : Mais eftant arrivé par hazard qu'un vent impétueux vint à pouffer avec violence des arbres qui estoient ferrez les uns contre les autres, ils fe choquèrent fi rudement, que le feu s'y prit ». (À ce sujet voir : Dripps, R. D., *The First House : Myth, Paradigm, and the Task of Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 23.)

L'abbé Laugier dans *l'Essai sur l'architecture* poursuit l'opposition vitruvienne de l'image de la caverne lorsqu'il décrit sa version de la hutte primitive :

« L'homme mal couvert à l'abri de fes feuilles, ne fçait plus comment fe défendre d'une humidité incommode qui le pénètre de toute part. Une caverne fe présente, il s'y gliffe, & fe trouvant à fec, il s'applaudit de fa découverte. Mais de nouveaux défagemens le dégoûtent encore de ce féjour. Il s'y voit dans les ténèbres, il y respire un air mal fain, il en fort réfolu de fuppléer, par fon induftrie, aux inattentions & aux négligence de la nature.

L'homme veut fe faire un logement qui le couvre fans l'enfevelir ». (Cf. Laugier, Marc Antoine, *Essai sur l'architecture* [1753], Paris, Edit. Duchesne, 1753, pp.11-12.)

<sup>20</sup> *Maniériste* et *maniérisme*, en histoire de l'art, ont longtemps souffert de préjugés défavorables avant d'être réhabilités au XX<sup>e</sup> siècle. In Rey, Alain (dir. publ.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, op. cit., p. 2121.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 2607.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 2122.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 2598.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 2347.



(1580)<sup>25</sup> se fait jour. La nature devient la référence de ce qui est raisonnable. Si l'architecture rationnelle semble orchestrée par un ensemble de lois, c'est la nature qui en conditionne la rationalité ; c'est, en ultime analyse, parce que la nature est ordonnée et que le mot passion, associé au désordre, s'oppose au mot nature. C'est donc bien le possible qui se mesure en fonction de ce que la nature propose.

Dans son traité *De Architectura*, Vitruve stipule une combinaison harmonieuse et équilibrée de trois principes: Beauté (*Venustas*), Solidité (*Firmitas*), Utilité (*Utilitas*). Les proportions du temple et de la colonne devaient être déduites de celles du corps humain. Le rappel de ces principes par Alberti est un des actes fondateurs de la Renaissance : « Le premier peut-être qui ait cherché à revenir à des règles fut Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*, 1485, et *Della Statua*). [...] Léonard de Vinci et Albrecht Dürer montrèrent qu'il n'y avait pas une, mais plusieurs règles possibles<sup>26</sup> ». L'art albertien a conditionné la lecture de la nature par la raison.

Selon Philippe Morel, Vitruve s'opposait au goût de la culture antique pour les peintures pariétales : « Il (Vitruve) s'élève de la sorte contre les figures hybrides, les superpositions et les équilibres impossibles dont le style décoratif dérive de l'art helléniste tardif [...] »<sup>27</sup>. Vitruve fait ainsi le procès d'expressions architecturales toutes superficielles, les grotesques, au chapitre 5 du livre VII de *De architectura* :

« Ces beaux exemples d'emprunts à la nature, nos goûts dépravés les repoussent; on ne voit plus sur les murs que des monstres au lieu de ces représentations naturelles et vraies; à la place des colonnes on met des roseaux; les frontons sont remplacés par des espèces de harpons et coquilles striées avec des feuillages frisés et des volutes légères. On fait des candélabres soutenant de petits édifices du haut desquels s'élèvent, comme si elles y avaient pris racine, de jeunes tiges à volutes portant sans raison de petites figures assises. On voit

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 2347.

<sup>26</sup> « Canon » (La Renaissance), In *Encyclopédie Larousse en ligne*, 2009.  
<http://www.larousse.ch/encyclopedie/peinture/canon/151436>

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 115. « Après la réaction classicisante conduite par Vitruve, les grotesques réapparaissent et triomphent sous Néron, avec la décoration de la *Domus Aurea* réalisée par le peintre Fabullus... »

encore des tiges terminées par des fleurs d'où sortent des demi-figures, les unes avec des visages d'hommes, d'autres avec des têtes d'animaux. Or, ce sont là des choses qui n'existent pas, ne peuvent exister et n'existeront jamais. Mais ces nouveautés ont tellement prévalu que, par la passivité du jugement, les arts dépérissent. [...] À la vue de ces faussetés, il n'y a pas un mot de blâme; on s'en amuse sans prendre garde si ce sont là des choses possibles ou non<sup>28</sup> ».

Nous comprenons alors que d'après les principes de Vitruve, le grotesque aurait été une « faute », en raison de l'usage des figures hybrides, légères et impossibles, qu'une observation raisonnable de la nature suffit à dénoncer.

Le premier grotesque marque une rupture de l'art classique qui origine de l'intérieur même de l'Antiquité. Vers 1550, Giorgio Vasari définit le terme :

« Les grotesques sont une catégorie de peinture libre et cocasse inventée dans l'Antiquité pour orner des surfaces murales où seules des formes en suspension dans l'air pouvaient trouver place. Les artistes y représentaient des difformités monstrueuses créées du caprice de la nature ou de la fantaisie extravagante d'artistes : ils inventaient ces formes en dehors de toute règle, suspendaient à un fil très fin un poids qu'il ne pouvait supporter, transformaient les pattes d'un cheval en feuillage, les jambes d'un homme en pattes de grue et peignaient ainsi une foule d'espiègleries et d'extravagances. Celui qui avait l'imagination la plus folle passait pour le plus doué<sup>29</sup> ».

Il faut relever cette adéquation qui pour Vasari établit clairement le lien entre l'aliénation aux règles et l'« imagination la plus folle ». En d'autres mots, ce qui, chez

<sup>28</sup> Vitruve, *De architectura*, VII, 5, 1. Traduit par A. Chastel (1988, p. 32) In Morel, Philippe, *Les grotesques* [1997], Paris, éd. Flammarion, 2001, p. 115. Voir aussi Laugier, Marc Antoine, *Essai sur l'architecture*, op. cit., p. 38. Laugier avançait un grand principe « ...on ne doit jamais rien mettre dans un bâtiment, dont on ne puisse rendre une raison folle [...] ». Notamment, il voyait irraisonnable l'usage courant des frontons à volute « [...] Le toit se termine toujours en pointe plus ou moins aigue, le Fronton qui en est la représentation, doit imiter ferveusement cette forme. Donc les frontons cintrés font contre nature. Donc à plus forte raison les frontons brisés font défectueux, puisqu'ils annoncent un toit entre-ouvert. Donc à plus forte raison encore les frontons à volute font de toutes les déraisons la plus conformée ». (*Ibid.*, p. 41.)

<sup>29</sup> Vasari, Giorgio, *De la peinture, Introduction technique*, chapitre XIV, vers 1550, in Iehl, Dominique, *Le grotesque*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1997, p. 6. Vasari nous propose une définition des grotesques inspirée du texte de Vitruve (*De Architectura*).

les peintres de grotesques, tient de l'absence de toutes règles, libère l'imaginaire. À l'inverse, ce pourrait être l'imaginaire libéré qui favorise l'absence des règles. Avec sa définition du grotesque, Vasari souligne ce qui deviendra quatre siècles plus tard un leitmotiv pour Jean Dubuffet dans sa quête d'un art véritable, libéré des règles des Beaux-Arts ; ce qu'il désigne par Art Brut. « Les bâtisseurs de l'imaginaire » (avec Cheval, Litnianski, Picassiette, Greaves), pour reprendre la belle expression de Claude et Clovis Prévost, se font l'écho populaire des peintres de grotesques dans le domaine de l'architecture dès la fin du XIXe siècle.

Le mot *grotesque*<sup>30</sup> (de *crottesque*, sous l'influence de *crote*, *crouste* → grotte) est un emprunt à l'italien (*pittura*) *grottesca*, proprement « peinture de grotte »<sup>31</sup>. Ce terme s'impose au fil du temps avec une modification orthographique, liée à l'évolution stylistique au cours du XVIe siècle : « *grottesque* » va perdre un « t » et devenir « grotesque ». Au XVIe siècle, *grotesque* apparaît comme un « terme d'art, désignant (1540-1550) les ornements antiques des ruines, puis les ornements modernes qui en sont inspirés<sup>32</sup> ». Comme catégorie esthétique, *grotesque* « a pris le sens de monstrueux, a glissé de là à celui de difforme, puis à celui d'une sorte de burlesque jouant avec les formes naturelles en les outrant. D'un autre côté, l'idée d'imagination fantaisiste conduit le terme vers le sens de chimérique, d'illusoire : *une grotesque* était une idée fausse, une illusion ridicule<sup>33</sup> ». Pour le théoricien de l'art Giovanni Andrea Gilio en 1564, les grotesques relèvent de la fiction, du *favoloso* : « Ce qui n'est pas et ne peut pas être »<sup>34</sup>. En 1582, le cardinal italien Gabriele Paleotti (1522-1597) les situe dans l'ordre des peintures imaginaires « qui n'existent pas et ne peuvent exister selon la nature<sup>35</sup> ». Ses écrits vont indirectement rattacher

<sup>30</sup> Rey, Alain (dir. Publ.), *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 1653.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique* [1990], Paris, Presse Universitaire de France, 2004, p. 811.

<sup>34</sup> Morel, Philippe, *Les grotesques* [1997], Paris, éd. Flammarion, 2001, p. 75.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 120. (Paleotti 1582, p. 425.)



l'image de la grotte, tout comme celle d'une architecture souterraine, voire invisible, à une image morbide.

Selon la définition du *Petit Robert*, le mot grotesque désigne d'une part les « Ornaments fantastiques découverts aux XVe et XVIe siècles dans les ruines des monuments antiques italiens (appelées *grottes*)<sup>36</sup> » et d'autre part des « figures fantasques, caricaturales<sup>37</sup> ». C'est à partir de ces « *grottes* » ou souterrains que l'on adopta le terme qui plus tard s'appliqua au genre tout entier. Les grotesques prennent pour témoin fossile de l'histoire la découverte de la Maison Dorée (*Domus aurea*), emblématique du rejet de la raison et de l'esthétique classique augustéenne<sup>38</sup> (fig. 1.1- 1.2). La Maison Dorée, ou Palais du Soleil, édifée sous l'empire de Néron c'est « l'imagination, érigée en valeur suprême, (qui) l'emporte alors sur la raison<sup>39</sup> ». [...] « Les grotesques sont la preuve et le signe que la seule raison n'a pas sa place derrière les murs de la *Domus Aurea*. Ils nous entraînent vers un ailleurs régi par d'autres règles<sup>40</sup> ». À la manière du rococo vis-à-vis du classicisme, les grotesques marquent une rupture avec la tradition classique en inventant un art décoratif stylisé et porteur de sens multiples. Le linguiste et écrivain allemand Heinrich Schlegel (1797-1859) a attribué l'invention du grotesque comme genre littéraire à Rabelais<sup>41</sup>, dont le *Pantagruel* et le *Gargantua*, écrits au XVIe siècle, adoptent un style apparenté à la culture populaire. Parmi les œuvres du

<sup>36</sup> *Le Nouveau Petit Robert* (1993), *op. cit.*, p. 1225.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 1225.

<sup>38</sup> Les fresques de la *Domus aurea* font appel à l'imagination en jouant sur « l'illusion et le trompe-l'œil, ce que rejetait le classicisme augustéen ». In Blaison, Marie, « L'Empereur et l'homme : une lecture de la *Domus Aurea Neronis* ». *Labyrinthe - atelier interdisciplinaire*, L'art religieux, 1999 : Numéro 3 <http://labyrinthe.revues.org/index58.html>

<sup>39</sup> Principalement Horace (*Ars Poet.* 1-5) et Vitruve (*De Arch.* VII, 5, 3), qui s'étaient insurgés, aux alentours de 20 av. J.-C., contre le Deuxième Style jugé totalement irréaliste et fantaisiste, et par là même condamnable. In Blaison, Marie, « L'Empereur et l'homme : une lecture de la *Domus Aurea Neronis* ». *Labyrinthe - atelier interdisciplinaire*, *op. cit.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Makaryk, Irene Rima, *Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms*, Toronto Buffalo London, University of Toronto press, 1993, p. 88.



*Répertoire*, notons que les *Rochers sculptés* (1882-1907) par l'abbé Fouéré à Saint Malo en sont inspirés directement.

André Chastel reconnaît les « grotesques » qu'il lie d'une part à l'imaginaire et d'autre part à la mythologie :

« ... [Avec] la négation de l'espace, il s'agit d'un monde sans poids, sans épaisseur articulé selon un mélange de rigueur et d'inconsistance » et puis d'« une architecture de la suspension et du vertige, et le démon du rire fondé sur le jeu et la combinaison de formes hybrides mi-végétales, mi-animales ou mi-humaines qui surgissent dans un foisonnement vivant. Ce sont des formes de la pure imagination où la fantaisie peut aussi se transformer en folie<sup>42</sup> ».

Pour Philippe Morel, le peintre de grotesques révèle « [...] l'ordre sous-jacent de la nature. Imitant une nature qui joue, il joue de ses potentialités et en sonde les limites »<sup>43</sup>. En 1582, le cardinal Paleotti développe notamment la dichotomie entre vérité et fiction dans les peintures grotesques. Il oppose les monstres de la nature, qui sont vus comme des « erreurs « logiques » où la nature a péché par excès ou par défaut<sup>44</sup> », aux monstres imaginaires. Étienne Souriau (1892-1979), philosophe français spécialisé en esthétique, définit dans son ouvrage « Vocabulaire d'esthétique<sup>45</sup> » les motifs ornementaux des grotesques comme :

[...] « des motifs décoratifs de feuillages, fleurs, fruits, animaux réels ou fantastiques, caractérisés par un mélange de grâce et de fantaisie, et, selon l'expression de Watelet, « une espèce de déraison aimable » que « la sagesse n'exclut point ». On décorait

<sup>42</sup> Chastel, André, *Le Grotesque*, Paris, Edition Le Promeneur, 1988, p. 31.

<sup>43</sup> Morel, Philippe, *Les grotesques* [1997], *op. cit.*, p. 83. La fonction du masque dans les grotesques est menée aux frontières de « l'expression caricaturale, de l'apparence étrange voire inquiétante et de la ressemblance végétale ou animale ». Selon P. Morel, le visage est ce qu'il y a de plus spécifiquement humain dans l'homme.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>45</sup> Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique* [1990], Paris, Presse Universitaire de France, 2004, pp. 810-811.

de grotesques des murs, des voûtes, des montants de portes, même des meubles...<sup>46</sup>».

Soulignons que le sujet grotesque par excellence est celui des bêtes mythiques se dévorant entre elles<sup>47</sup>, ce que John Ruskin (1819-1900) définit comme un mélange de burlesque et de terrible<sup>48</sup>.

### Les maniéristes

Les maniéristes au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>49</sup> suivent l'influence de Léonard de Vinci. Ils ouvrent une piste d'investigation intéressante pour une architecture de la déraison, située dans une lignée historique menant au Baroque. L'application d'une *mimesis* avec la nature par les maniéristes se situe à l'antipode de la raison albertienne, c'est-à-dire qu'elle tend à une plus grande liberté encore par rapport aux ordres classiques. Le maniérisme porte en lui une divergence importante par rapport à l'enseignement d'Alberti quant à la transcription de la nature, dont le sens, rappelons-le, s'oppose à celui de passion. Les maniéristes donnent une interprétation nouvelle de l'ornement ; ils dénoncent l'apathie ou l'insensibilité des principes albertiens. Ils marquent une période de l'histoire architecturale qui révèle la frontière et le contraste entre l'architecture de la raison et celle du délire.

Du point de vue de la psychiatrie, le mot « maniérisme » se définit en tant qu'« attitude apprêtée, affectée, qui se retrouve dans différents troubles mentaux (hystérie, schizophrénie)<sup>50</sup> ». Ainsi, par extension, un regard sur les maniéristes

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 810.

<sup>47</sup> Wilson, Shelagh, « Monsters and monstrosities : grotesque taste and Victorian design ». *Victorian Culture and the Idea of Grotesque*, op. cit., p. 154.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 146.

« ...et il (Ruskin) condamne les grotesques comme dépravés et insignifiants » [...] « L'Art de Ruskin émanant de l'observation irrégulière et accidentelle de choses terribles ou bien diaboliques en général apparaît rarement dans le design après la moitié du siècle ». (pp. 156 et 159)

<sup>49</sup> Béguin, Sylvie et Marie-Alice Debout, « maniérisme ». In *Encyclopædia Universalis*, éd. 2012. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/manierisme/>

<sup>50</sup> *Le Petit Robert*, op. cit., p. 1560.

nous a semblé incontournable en ce qu'il s'apparente à une architecture de la déraison<sup>51</sup>, partiellement rationnelle et partiellement pathologique.

En 1550, le peintre maniériste Vasari emploie le terme *maniera* (manière) avec deux acceptions distinctes. La première a le sens général de « style ». Il utilise la seconde quand il oppose l'ancienne manière de Giotto à la manière moderne de Léonard, dans l'expression *bella maniera*, qui dans ce cadre désigne des qualités d'harmonie, de mesure, d'imagination et de fantaisie<sup>52</sup>. L'architecture maniériste demeure fidèle aux canons de l'architecture classique qui résultent « à la fois d'une subordination de l'esprit aux mathématiques et d'une expérience de l'harmonie du monde <sup>53</sup> ».

Alors que l'architecte et sculpteur italien Sebastiano Serlio (1475-1554) réalise les grottes architectoniques de Meudon et celles des Pins à Fontainebleau, toutes deux basées sur la tradition des ordres de Vitruve quant à l'art de bâtir, Bernard Palissy développe une approche plus expérimentale dans la conception de ses grottes et cabinets. Palissy amène une autre nuance sur le sujet, en rattachant la notion d'origine à l'observation d'une nature sauvage. Par son travail mystifiant de la matière, par sa façon de puiser dans les passions, son œuvre présente des convergences avec le maniérisme.

### La grotte-coquille de Bernard Palissy

Les travaux en céramique ou en « terres émaillées » de Bernard Palissy sont souvent classés parmi les arts décoratifs. Catherine de Médicis en 1565 lui donnera la commande d'un jardin de grottes au palais des Tuileries, tâche qu'il poursuivra jusqu'à l'arrêt des travaux en 1572<sup>54</sup>. Dans la recette véritable (*Recepte véritable*,

<sup>51</sup> Béguin, Sylvie et Marie-Alice Debout, « maniérisme ». In *Encyclopaedia Universalis*, op. cit. Le terme « maniériste » est utilisé pendant environ un siècle avant l'apparition du terme de « maniérisme » à la fin du XVIIIe siècle.

<sup>52</sup> Rey, Alain (dir. publ.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, op. cit., p. 2122.

<sup>53</sup> « [...] La définition du canon est une « règle fondée sur une observation rationnelle de la nature, mais révisée selon un système abstrait de rapports et de nombres (dépendant parfois de spéculations philosophiques), qui permet d'établir les proportions et les formes d'un type humain idéal ». « Canon », In *Encyclopédie Larousse*, op. cit. <http://www.larousse.ch/encyclopedie/peinture/canon/151436>

<sup>54</sup> Duport, Danièle, *Le jardin et la nature: ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève,



1563), Bernard Palissy<sup>55</sup> écrit que le beau, le vrai confine à l'étrange<sup>56</sup>. Il reprend d'ailleurs l'intelligence animale comme stratégie pour l'élaboration d'une ville forteresse avec l'exemple du *murex*<sup>57</sup>, sa ville escargot. L'architecte et auteur français Henri Gaudin (1933-...) souligne l'influence des développements de la science hydraulique ou archimédienne pour décrire le modèle formel du travail de Palissy sur la continuité<sup>58</sup> :

« le modèle spirale dont les fortifications s'enroulent à l'infini, le centre illusion, la prise impossible. Chaque ligne de maison y est en même temps enceinte, celle-ci infinie s'enroule sur elle-même. Tout franchissement à recommencer. Pour cette « science mineure », le modèle c'est le devenir lui-même<sup>59</sup> ».

L'analogie avec l'habitat animal est mise de l'avant par Palissy avec l'image de la grotte-coquille. La forme de la cité qu'il imagine est évolutive, son enceinte s'étend selon un accroissement en spirale, inspiré de la coquille de la pourpre ou *murex*. La frontière entre l'intérieur et l'extérieur est à la fois continue et infinie, et se veut aussi infranchissable que la nature le peut. Le *murex* marque un phénomène de frontière du devenir animal véhiculé par le modèle d'une nature démesurée :

[...] « l'art de Bernard Palissy se définit par une *mimesis* très précise de la nature sauvage<sup>60</sup> ». [...] « L'attirance de Palissy

---

Droz, 2002, p. 74. Voir aussi : <http://www.palissy.com>

<sup>55</sup> Les critères stricts des notions d'Art Brut indiquent d'investir les artistes reclus, prisonniers, asilaires. Palissy a passé de nombreuses années en prison. C'est le cas de Thomas Moore qui y créait *Utopia*.

<sup>56</sup> Duport, Danièle, *Le jardin et la nature: ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, op. cit., p. 74.

<sup>57</sup> Du latin *murex*. Celui-ci désigne à la fois le coquillage dont on tire la pourpre, par métonymie, la pourpre et par analogie tout objet dont la forme évoque celle du *murex* : rocher dentelé, mors garni de pointes, chausse-trappe, etc. [...] ». Rey, Alain (dir. publ.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, op. cit. p. 2322.

<sup>58</sup> L'axiome d'Archimède est une formulation antique d'axiomes de continuité.

<sup>59</sup> Gaudin, Henri, *La cabane et le labyrinthe*, Sprimont, Belgique, ed. Pierre Mardaga, 2000, p. 139.

<sup>60</sup> Duport, Danièle, *Le jardin et la nature: ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, op. cit., p. 75. « [...] La fidélité à la nature selon des canons définis par la raison – la proportion, l'harmonie, la symétrie, les nombres –, exclut l'imagination, comme elle détache également l'art de la théologie ».



pour la grotte, qui le conduit à admirer la stratégie de protection du murex en cas de danger, ramène à la fascination chthonienne<sup>61</sup> ». [...] « Chaque construction, en variant la mimesis de la nature, construit une strophe du chant dédié à la variété<sup>62</sup> ».

D'après l'historienne de l'art britannique Shelagh Wilson (Northumbria University), l'art de Palissy combinant terre et feu a placé le modelage des formes naturelles contre les structures fonctionnelles des objets. Ce sont les formes et les matériaux donnés par le monde naturel qui engendrent souvent une condition d'ambivalence entre le « design » et la « nature »<sup>63</sup>. C'est l'espace du fantastique qui s'ouvre, impliquant les émotions complexes et conflictuelles dans la rencontre avec l'« objet »<sup>64</sup>.

### **Les rêveries de la pierre habitée – les contradictions du cosmos**

Dans le chapitre intitulé *La coquille* de son ouvrage « La poétique de l'espace », Gaston Bachelard, à travers les images de la grotte-coquille<sup>65</sup> et de la « ville forteresse », évoque le projet de Bernard Palissy comme celui d'une construction par « *le dedans* ». Palissy, occupé à l'observation d'« une jeune limace qui bâtissait sa maison et sa forteresse de sa propre salive<sup>66</sup> », transpose la géométrie et l'architecture de cette forteresse *naturelle* au plan d'une ville dont une rue unique se déroule autour d'une place jusqu'à créer une muraille, comme un escargot

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>63</sup> Wilson, Shelagh, « Monsters and monstrosities : grotesque taste and Victorian design ». *Victorian Culture and the Idea of Grotesque*, Cambridge, Ashgate, 1999, p. 148.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 153. Parmi les constructions du *Répertoire* pouvant correspondre à l'image de la grotte-coquille voir fig. 1.2 – 1.8.

<sup>65</sup> Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace* [1957], Paris, Éd. Presse Universitaire de France, 2001, p. 126.

<sup>66</sup> Palissy, Bernard, *Recepte véritable* [1563], Rome, éd. Biblioteca romana, p. 151 et suiv. In Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 123.

monstrueux<sup>67</sup>. Dans le poème de René Rouquier (1905-1999), l'escargot atteint la dimension du village où « Le château est sa coquille...<sup>68</sup> ». Pour le philosophe français Jean-Baptiste René Robinet (1735-1820), « toute la maison de l'escargot serait une cage d'escalier<sup>69</sup> ». L'escargot est un symbole de la résurrection dans « Le Bestiaire du Christ »<sup>70</sup>. Avec les nids, les coquilles, des images qui illustrent la fonction d'habiter, Bachelard montre que « dès que la vie se loge, se protège, se couvre, se cache, l'imagination sympathise avec l'être qui habite l'espace protégé<sup>71</sup> » [...] « Une simple image, si elle est nouvelle, ouvre au monde<sup>72</sup> ». Chez Palissy c'est l'observation directe de la nature et son expérience de la plasticité qui permet le travail de l'imaginaire. L'imaginaire devient un processus quasi digestif.

Bachelard suggère d'inventer « une psychanalyse cosmique, une psychanalyse qui quitterait un instant les préoccupations humaines pour s'inquiéter des contradictions du Cosmos. Il faudrait aussi une psychanalyse de la matière... » [...] « On n'en finirait pas si l'on se laissait aller à toutes les rêveries de la pierre habitée<sup>73</sup> ». Cette pierre revêt une valeur énigmatique, c'est-à-dire qu'elle n'évoque pas de symboles précis.

Pour Bachelard, la voie d'une « psychologie digestive » s'ouvre avec le récit biblique du Livre de Jonas :

---

<sup>67</sup> Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., pp.124-125.

<sup>68</sup> Rouquier, René, *La boule de verre*, éd. Seghers, p. 12. In Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p.125.

<sup>69</sup> Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p.119.

<sup>70</sup> Charbonneaux-Lassay, Louis, *Le Bestiaire du Christ*, Paris, 1940, p. 927. In Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., pp.114-115.

<sup>71</sup> Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p.127.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 113.

« Il nous semble que l'image de Jonas dans le ventre de la baleine pourrait servir de questionnaire dans les dyspepsies d'ordre psychique. Par sa netteté, par sa simplicité, par son allure faussement puérile, cette image est un moyen d'analyse – sans doute trop élémentaire, mais tout de même utile – pour cette immense région, si mal explorée, de la psychologie digestive<sup>74</sup> ».

Bachelard reprend le mythe de Jonas en le traitant comme l'image du repos sous la forme de ce ventre dans lequel germe la renaissance. Sa formule du « complexe de Jonas » éveille une conscientisation de la fonction primitive qu'est l'action d'avaler. Pour Bachelard, « avaler » relève d'une fonction symbolique que Marc Girard décrit de mythe universel<sup>75</sup>:

« Il semble [...] que l'on puisse déceler deux stades de l'inconscient buccal : le premier correspond à l'âge où l'on avale, le second à l'âge où l'on croque. La baleine de Jonas et l'Ogre du Petit Poucet pourraient servir d'images à ces deux stades. Notons que, pour la victime engloutie, la première imagée est à peine effrayante quand on la compare à la seconde. [...] En fait, dévorer éveille une volonté plus consciente. Avaler est une fonction plus primitive. Voilà pourquoi avaler est une fonction mythique<sup>76</sup> ».

### Le baroque

Selon les concepts psychologiques de la perception chez Bachelard, le rapport raison/folie tel qu'interprété dans le système de valeurs architecturales joue avec la notion de raison, aux limites de la rationalité et de l'imaginaire. Il remet en question l'unicité de la raison<sup>77</sup>. « Dans tous ses objets, la Nature rêve<sup>78</sup> » ; la fonction

<sup>74</sup> Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos* [1948], Paris, éd. Librairie José Corti, Coll. Les Massicotés, no. 10, 2004, p. 160.

<sup>75</sup> Il accorde encore à cette fonction symbolique le sens de matrice cosmique ou de symbole matriciel.

<sup>76</sup> Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos* [1948], *op. cit.*, p. 156. In Girard, Marc, *Les symboles dans la Bible: essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle*, Bellarmin/cerf, Montréal, Paris, 1991, p. 753.

<sup>77</sup> Samana, Guy, « Gaston Bachelard (1884-1962) ». In *Encyclopædia Universalis*, *op. cit.* <http://www.universalis.fr/encyclopedie/gaston-bachelard/>

<sup>78</sup> Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos* [1948], *op. cit.*, p. 360.



première de l'imagination est de faire des formes animales<sup>79</sup>. Michel Mansuy rappelle qu'« il y a beau temps qu'on a décrit la lycanthropie, cette folie dans laquelle le malade se croit changé en loup<sup>80</sup> ». Il poursuit : « Le bestiaire de nos rêves anime une vie qui retourne aux profondeurs biologiques<sup>81</sup> ». Les *architectures outsiders* sont souvent qualifiées de baroques par une simple association relevant de la profusion des formes, du thème de la métamorphose animale et de son caractère surchargé. Fréquents à l'âge baroque selon Gisèle Mathieu-Castellani, spécialiste de la littérature de la Renaissance et de l'âge baroque, ces attributs sont « un révélateur de la psychologie collective du groupe : le modèle mythologique<sup>82</sup> ».

Les qualités formelles de l'architecture baroque sont le symbole d'une « psychologie nouvelle du corps »<sup>83</sup>, selon l'historien et critique d'architecture Anthony Vidler. Pour Gilles Deleuze (1925-1995), avec l'esprit baroque, l'âme entretient une relation indissociable et complexe avec le corps :

[...] « toujours inséparable du corps, elle trouve en celui-ci une animalité qui l'étourdit, qui l'empêtre dans les replis de la matière, mais aussi une humanité organique ou cérébrale (le degré de développement) qui lui permet de s'élever, et la fera monter sur de tout autres plis<sup>84</sup> ».

<sup>79</sup> Bachelard, Gaston, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1939 (Nouvelle édition augmentée, 1956), p. 51. In Mathieu-Castellani, Gisèle, « La métamorphose animale dans la poésie amoureuse de l'âge baroque : thématique et rhétorique ». *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise*, acte de Colloque 1979, Université de Valenciennese, Paris, éd. Pace, 1980, p. 21.

<sup>80</sup> Mansuy, Michel, « Bachelard et Lautréamont, I : la psychanalyse de la bête humaine ». *Études françaises*, vol. 1, n° 1, 1965, p. 38. <http://id.erudit.org/iderudit/036182ar>

<sup>81</sup> *Ibid.*, Selon Mansuy : « Bachelard se réfère implicitement à Jung, pour qui l'animalité constitue une bonne part de l'héritage humain. Il s'appuie également (et de façon plus explicite) sur les travaux de la psychiatrie moderne et sur les descriptions de certaines maladies mentales qui se manifestent par un comportement animal ».

<sup>82</sup> Mathieu-Castellani, Gisèle, « La métamorphose animale dans la poésie amoureuse de l'âge baroque : thématique et rhétorique ». *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise*, op. cit., p. 21.

<sup>83</sup> Holden, Susan, « Finding the architecture in Deleuze : Heinrich Wölfflin as a source of Deleuze's baroque ». In *Panorama to Paradise* : Actes du XXIVe colloque annuel de SAHANZ, (Adelaide, Australie, 21-23 septembre 2007), sous la direction de Steven Loo et Katharine Bartsch, p. 9. Australie et Nouvelle-Zélande : Society of Architectural Historians. (Voir note 47)

<sup>84</sup> Deleuze, Gilles, *Le pli – Leibniz et le Baroque*, Paris, éd. Minuit, coll. « Critique », 1988, p. 17.



Heinrich Wölfflin (1864-1965), dont les travaux sont repris par Gilles Deleuze dans « Le pli », a relevé de l'architecture baroque qu'elle est marquée par certains traits matériels dont les escaliers bas et courbes compris dans les masses ou les agrégats, les angles arrondis et l'absence de perpendiculaires, l'usage de calcaire pour produire des formes spongieuses, cavernueuses ou pour constituer une forme tourbillonnante<sup>85</sup>. La matière devient une texture sans vide; les cavernes apparaissent infiniment contenues dans d'autres cavernes<sup>86</sup>; une caverne est toujours *pliée* dans une caverne. Pour Deleuze les *plis* solides de la « géographie naturelle » réfèrent d'abord à l'effet du feu et ensuite des eaux et des vents sur la terre dans un système complexe d'interactions<sup>87</sup>. C'est que la matière a tendance à être conciliée avec la fluidité<sup>88</sup>.

Le Baroque pour Deleuze réfère à une fonction en vigueur, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'invention, mais plusieurs *plis* qui viennent de l'Est, du Grec, du Romain, du romanesque, du Gothique, du Classicisme...<sup>89</sup> L'espace baroque est marqué du déploiement d'une infinité de *plis* déterminés par l'environnement<sup>90</sup>. Deleuze voit en peinture l'omniprésence des plis comme « signe décisif d'une rupture avec l'espace de la Renaissance<sup>91</sup> ». Il rappelle que l'ampleur et l'autonomie prises par les plis du vêtement ne sont pas uniquement décoratives : « c'est pour exprimer l'intensité

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 7. Notons également: l'élargissement horizontal du niveau le plus bas, l'atténuation du fronton, la feuille d'acanthé circulaire ayant été remplacé par l'acanthé dentelée.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 8 et 9.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 7 « [...] la tendance de la matière à déborder l'espace, à se concilier avec le fluide, en même temps que les eaux se répartissent elles-mêmes en masses ». (Cf. Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Ed. Monfort.)

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 5. Le *pli*, pour Deleuze, est l'unité de la matière, l'indivisible, l'élément premier, la masse. « Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini ».

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 164.

d'une force spirituelle qui s'exerce sur le corps, soit pour le renverser, soit pour le redresser ou l'élever, mais toujours le retourner et en mouler l'intérieur<sup>92</sup> ». Pour lui, le Baroque souligne la matière qui a tendance à sortir du cadre, comme souvent dans le trompe-l'œil qui s'étire horizontalement<sup>93</sup>. Le Baroque pourrait avoir instauré un art total, ou à tout le moins une unité des arts : « la sculpture se dépasse et se réalise dans l'architecture ; et l'architecture à son tour trouve dans la façade un cadre, mais ce cadre décolle lui-même de l'intérieur, et se met en rapport avec les alentours de manière à réaliser l'architecture dans l'urbanisme » [...] « la ville un décor<sup>94</sup> ». Toujours selon Deleuze :

« Le propre du Baroque est non pas de tomber dans l'illusion ni d'en sortir, c'est de réaliser quelque chose dans l'illusion même, ou de lui communiquer une *présence* spirituelle qui redonne à ses pièces et morceaux une unité collective<sup>95</sup> ».

Le Baroque fait appel à l'imagination. L'espace crée une impression d'infini, repousse les limites. C'est vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle que le grotesque a évolué vers

<sup>92</sup> *Ibid.*, pp. 165-166.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 166. Cf., pp. 49-52. « Le Baroque est l'art informel par excellence : au sol, au ras du sol, sous la main, il comprend les textures de la matière (les grands peintres baroques modernes, de Paul Klee à Fautrier, Dubuffet, Bettencourt...) » [...] « Les matières, c'est le fond, mais les formes pliées sont des manières. On va des matières aux manières. Des sols et terrains, aux habitats et salons. De la Texturologie à la Logologie. Ce sont les deux ordres, les deux étages de Dubuffet, avec la découverte de leur harmonie qui doit aller jusqu'à l'indiscernabilité : est-ce une texture, ou un pli de l'âme, de la pensée ? (note 20 : Sur « les deux ordres », matériel et immatériel, Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, éd. Gallimard, vol. II, 1967, pp. 79-81. On consultera le Catalogue des travaux de Jean Dubuffet : « Tables paysagées, paysage du mental » ; et « Habitats, Closerie Falbala, Salon d'été » (le Cabinet logologique est un véritable intérieur monade). » [...] « Enfin, la façon dont toutes ces textures de la matière tendent vers un point plus élevé, point spirituel qui enveloppe la forme, qui la tient enveloppée, et contient seul le secret des plis matériels en bas. D'où ceux-ci découleraient-ils, puisqu'ils ne s'expliquent pas par des parties composantes, et puisque le « fourmillement », le déplacement perpétuel du contour, vient de la projection dans la matière de quelque chose de spirituel, fantasmagorie de l'ordre de la pensée, comme dit Dubuffet ? »

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 168. Cf. p. 189. À la dernière page du livre *Le pli* (chapitre « La nouvelle harmonie »), Deleuze écrit au sujet du travail de Jean Dubuffet : « La question est toujours d'habiter le monde, mais l'habitat musical de Stockhausen, l'habitat plastique de Dubuffet ne laissent pas subdiviser la différence de l'intérieur et de l'extérieur, du privé et du public : ils identifient la variation et la trajectoire, et doublent la monadologie d'une « nomadologie ». La musique est restée la maison, mais, ce qui a changé, c'est l'organisation de la maison, et sa nature.

<sup>95</sup> Deleuze, Gilles, *Le Pli – Leibniz et le Baroque*, op. cit., p. 170.



le baroque<sup>96</sup>. Pour définir la vision baroque, l'historien et critique d'art américain Wylie Sypher (1905-1987) identifie la perception harmonieuse de l'univers et le désir de réconciliation entre l'homme et la nature<sup>97</sup>. Le baroque a déconstruit le grotesque « original ». Les stylistes baroques ont placé l'image sublimée et idéalisée de l'homme, ne lui rendant qu'une seule dimension, à côté de celle fantastique et ridicule du grotesque. Selon l'historienne et critique littéraire Frances Barasch (1928-), ils ont rejeté toute une part de la condition et du potentiel de l'homme ayant évolué dans les traditions premières<sup>98</sup>.

### **L'architecture arabesque – le rationalisme de Marc Antoine Laugier**

L'évaluation de la rationalité en l'architecture est liée à un système de valeurs. Jusqu'au XVIIIe siècle, les traités d'architecture accordent peu d'importance à la période médiévale. Par exemple, l'architecture gothique, qui couvrait toute la seconde partie du Moyen-Âge, semblait un art « barbare » à la Renaissance<sup>99</sup> : c'était le sens que recouvrait le mot « gothique » avant de prendre le sens qu'on lui connaît depuis le XIXe siècle. Lorsque l'architecture gothique a emprunté aux motifs de l'architecture orientale, elle a été appelée « mauresque », du mot « maure », ou « arabesque »<sup>100</sup>, du mot « arabe »<sup>101</sup>. L'arabesque est caractérisée par le mouvement sans fin de la composition<sup>102</sup>.

<sup>96</sup> Barasch, Frances K., « Definitions : Renaissance and Baroque, Grotesque Construction and Decoration ». *Modern Language Studies*, Baruch College, CUNY, vol. 13, No. 2, Spring, 1983, p. 60.

<sup>97</sup> Sypher, Wylie, *Four Stages in Renaissance Style*, Garden City, NY, 1956, p. 180. In Barasch, Frances K., « Definitions : Renaissance and Baroque, Grotesque Construction and Decoration ». *Modern Language Studies*, op. cit., p. 65.

<sup>98</sup> Barasch, Frances K., « Definitions : Renaissance and Baroque, Grotesque Construction and Decoration ». *Modern Language Studies*, op. cit., p. 65.

<sup>99</sup> Coste, Anne, *L'architecture gothique: lectures et interprétations d'un modèle*, Ste-Étienne, Centre d'études foréziennes, Publications de l'Université de Sainte-Étienne, 1997, p. 15.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>101</sup> Fuhring, Peter, « Arabesque, histoire de l'art », *Encyclopædia universalis*, op. cit. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/arabesque-histoire-de-l-art/1-origine-et-definition-de-l-arabesque/>

<sup>102</sup> *Ibid.*

Selon l'architecte et historienne<sup>103</sup> Anne Coste, la conception classique « introduit une rupture au niveau du chantier, comme si le savoir de l'architecte devait non pas produire un bâtiment, mais en construire son image. L'édifice gothique, à l'inverse, discontinu par sa structure, s'inscrit dans la continuité d'un processus de production<sup>104</sup> » ; « Dans l'architecture gothique le temps est une dimension essentielle du projet<sup>105</sup> ». Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le chantier de l'église Sainte-Geneviève de Jacques-Germain Soufflot (1713-1780), dont l'architecture est inspirée des théories d'architecture néoclassique de l'abbé Marc-Antoine Laugier (1713-1769), marque le début de la crise du modèle vitruvien : le projet de ce qui est devenu le Panthéon s'impose à la suite de l'« explosion rhétorique du Baroque » et relève de « l'affrontement de la raison et de l'imagination à l'âge des Lumières<sup>106</sup> ».

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, une confusion avec les grotesques transforme l'usage du mot arabesque. Au début du siècle, ce dernier terme est utilisé pour désigner les grotesques modernes ; l'arabesque est l'expression d'une spiritualité<sup>107</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'usage du mot mauresque se substitue celui d'arabesque, dont l'origine culturelle est islamique. On rappellera que l'art décoratif d'origine arabe rejette la représentation d'animaux. Marc Antoine Laugier a vu que :

« La barbarie des siècles postérieurs après avoir enfeveli tous les beaux Arts, fous les ruines du seul empire qui en concervoit le goût et les principes, fit naître un nouveau fyftême d'Architecture, où les proportions ignorées, les ornemens bifarrement configurés & puérilement entaffés, n'offoient que des pierres en découpe, de l'informe, du grotefque, de l'exceffif. Cette Architecture moderne a fait trop longtemps les délices de toute l'Europe<sup>108</sup> ». [...] « cette

<sup>103</sup> Anne Coste est enseignante et chercheuse à l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble – 60 avenue de Constantine BP 2636 F – 38036 Grenoble cedex 2  
<http://www.grenoble.archi.fr/ecole/enseignants-et-chercheurs-cv.php?cv=coste-anne>

<sup>104</sup> Coste, Anne, *L'architecture gothique: lectures et interprétations d'un modèle*, op. cit., p. 16.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>107</sup> Le terme entrelacs est déjà utilisé pour désigner cette forme d'ornements.

<sup>108</sup> Laugier, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture* [1753], op. cit., p. 4.



Architecture a eu des beautés. Quoiqu'il régnât dans les plus magnifiques productions une pesanteur de l'esprit & une grossièreté de sentiment tout-à-fait choquante : peut-on ne pas admirer la hardiesse des traits, la délicatesse du ciseau, l'air de majesté & d'inimitable. Mais enfin de plus heureux génies firent apercevoir dans les monuments universels, & des ressources pour en revenir<sup>109</sup> ».

L'abbé Laugier dans son *Essai sur l'architecture* a cherché à lier solidité et délicatesse en supprimant le « décoratif », l'inutile, comme moyen d'éviter l'aspect massif et lourd de l'architecture. Cette excessive « pesanteur » qualifie l'architecture romane, alors qu'à l'opposé se retrouve l'excessive « légèreté », qui mène à l'illusion d'une architecture légère<sup>110</sup> :

« Dans les bâtiments d'Architecture arabesque, on a porté quelquefois la délicatesse aussi loin qu'elle peut aller, au delà même des bornes généralement reçues. [...] Je voudrais qu'on prît du moins à cet égard l'esprit de cette ridicule Architecture ; que l'on étudiât l'artifice surprenant de cette manière de bâtir, où rien ne se dément, quoique tout y soit extrêmement délié<sup>111</sup> ». [...] « On abandonna les ridicules colifichets du gothique & de l'arabesque, pour y substituer les parures mâles & élégantes du Dorique, de l'Ionique, du Corinthien<sup>112</sup> ».

Laugier poursuit ainsi :

« Je ne parlerai point ici des ordres gothique & arabesque ou moreque qui ont régné trop-longtemps. Ils n'ont de remarquable, l'un que son excéditive pesanteur, l'autre que son excessive légèreté. Il y a dans les deux si peu d'invention, de goût & d'exactitude, qu'on ne les regarde plus que comme des preuves subsistantes de la barbarie qui a rempli l'espace de plus de dix siècles. Depuis la renaissance des beaux Arts, nos Architectes ont eu la noble ambition d'immortaliser le nom français<sup>113</sup> ».

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>110</sup> Coste, Anne, *L'architecture gothique: lectures et interprétations d'un modèle*, op. cit., p. 35.

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 147-149. Laugier a remis en cause l'usage des retraits en façade à tous les étages.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 68-69.

### Grotesque moderne

En France, les romantiques ont ravivé le lien des grotesques de la Renaissance avec la liberté artistique et la figure du génie individuel inspiré<sup>114</sup>. Avec le retour au style gothique initié en Angleterre au XIXe siècle, les formes médiévales sont réintroduites et le grotesque intègre une catégorie nouvelle d'un genre esthétique<sup>115</sup>. Les romantiques donnent au grotesque un sens positif, lié à l'imaginaire fantastique<sup>116</sup>. Avec Victor Hugo, la forme picturale des « grotesques » devient une catégorie esthétique<sup>117</sup> qu'il oppose aux défenseurs du néo-classicisme<sup>118</sup>. Dans la préface de « *Cromwell* » (1827), il fait du grotesque une catégorie littéraire. Pour lui, « le grotesque est, [...] la plus riche source que la nature puisse offrir à l'art<sup>119</sup> ». On observe un renouveau du grotesque, lié surtout au romantisme<sup>120</sup>, dans l'énonciation de l'opposition au sublime, de la « bête humaine à l'âme ». Notons qu'en 1855, des fragments de la grotte des Tuileries de Palissy sont découverts<sup>121</sup>.

L'époque victorienne (1837 – 1901) a mis l'emphasis sur une distinction entre les pouvoirs de transformation de la production industrielle et les formes « données » par le monde naturel. Pour Wilson, la mode japonaise tout comme celle de l'art

---

<sup>114</sup> Richard T. Gray [et al.], *A Franz Kafka encyclopedia*, Westport, Greenwood publishing, 2005, p. 112.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>116</sup> Rey, Alain (dir. publ.), *Dictionnaire historique de la langue française* [1992], *op. cit.*, p. 1653. « [...] le mot a, pour les romantiques, une valeur positive qui l'apparente au *baroque*: Gautier emploie et lance avec cette valeur l'appellation *les Grotesques* pour désigner les écrivains baroques du début du XVIIIe s. français ».

<sup>117</sup> Charrette, Caroline, *Le Corps grotesque dans Les Cent Contes drolatiques d'Honoré de Balzac*, thèse de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2009, p. 24. « C'est avec Hugo que l'on passe définitivement des « grotesques », forme picturale, au « grotesque », catégorie esthétique ».

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>119</sup> *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1225.

<sup>120</sup> Iehl, Dominique, *Le grotesque*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>121</sup> Bresc-Bautier, Geneviève, Bautier, Robert-Henri, « Un faux du XIXe siècle: « Devys d'une grotte pour la Roynne, Mère du Roy » ». *Revue de l'Art*, 1987, Volume 78, p. 84.

primitif ont encouragé une tendance vers l'abstraction en design, laissant une place à un grotesque révisé et s'éloignant de la vision plus sauvage et incontrôlée présentée par Ruskin<sup>122</sup>. La réforme du grotesque<sup>123</sup> est marquée par ce qui allait être compris en tant que « grammaire de l'ornement »<sup>124</sup>. En 1856, avec la publication de l'ouvrage « *The Grammar of Ornament* » par l'architecte et artiste des arts décoratifs britannique Owen Jones (1809-1874), les motifs sont adaptés à la production par machinerie et le grotesque n'est qu'un type ornemental parmi d'autres<sup>125</sup>. Wilson fait remarquer que le grotesque fait surface dans la littérature par des projections psychologiques dans l'espace social (*Sherlock Holmes* en 1887, *Moby Dick* en 1851 ou encore *Alice aux pays des merveilles*, 1865).

Dans *Mille plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari soulignent que c'est chez Jung et Bachelard que l'imagination atteint le niveau cosmique le plus élevé<sup>126</sup>. ils poursuivent en établissant une distinction entre le réel et l'imaginaire à travers la notion de « devenir » qui exclut l'imagination. Le roman *Moby-Dick* (1851) de Herman Melville et la nouvelle *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris*<sup>127</sup> (1924) de Kafka sont des œuvres de devenir. Chez Melville, le capitaine Achab a choisi *Moby-Dick* et a rompu avec les lois des baleiniers selon lesquelles chacun doit respecter le pacte, la loi divine. Le choix d'Achab le dépasse. C'est par ce choix anomal que chacun a accès à son devenir animal : le *devenir-baleine* du capitaine Achab. L'anomal est un phénomène de frontière, c'est-à-dire qu'au-delà de cette marge, la nature de la multiplicité change. Pour Deleuze et Guattari, l'adjectif anomal désigne les positions de l'individu exceptionnel. Par définition ce qui est anomal ou

<sup>122</sup> Wilson, Shelagh, « Monsters and monstrosities : grotesque taste and Victorian design ». *Victorian Culture and the Idea of Grotesque*, Cambridge, Ashgate, 1999, p. 156.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 154. Voir note 42.

<sup>126</sup> Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980, p. 291.

<sup>127</sup> In Kafka, Franz, *Un artiste de la faim – À la colonie pénitentiaire et autres récits*, Paris, éd. Gallimard, 1980 [1990], pp. 203- 229.



*outsider* dévie par rapport à la norme. *Moby-Dick* est la limite, la « Chose » démoniaque de l'alliance. Lorsque la frontière est définie ou doublée par un être d'une autre nature qui n'appartient plus ou n'a jamais appartenu au « pacte », que cet être représente une puissance d'un autre ordre ou un *outsider* potentiel agissant comme menace, cet *outsider* ou bien cet anomal a la fonction première de définir une temporalité ou une stabilité locale en limitant chaque multiplicité. Cette condition est indispensable au devenir et se situe à la base de l'alliance qui porte les transformations de devenir, voire d'*assemblages* de multiplicités vers une direction fuyante: « le capitaine Achab [...] passe directement par une alliance monstrueuse avec l'Unique, avec Léviathan, *Moby Dick*<sup>128</sup> ». Pour les auteurs, « tout Animal a son Anomal. Entendons : tout animal pris dans sa meute ou sa multiplicité a son anomal<sup>129</sup> », ils ajoutent : « Lovecraft appelle *Outsider* cette chose ou entité, la Chose, qui arrive et dépasse par le bord, linéaire et pourtant multiple<sup>130</sup> ». Il n'y a pas d'ordre logique sur cette direction fuyante, ces *assemblages* ou ces transformations. Les marins ont donné le nom de *Moby-Dick* à la bête, où « *mob* » de l'anglais signifiant la cohue, le chaos primordial. Le récit fait directement référence à Jonas, à « une lutte cosmique entre la Bête et les hommes<sup>131</sup> ». La version de Jonas par Melville prend alors des allures d'apocalypse.

Toujours selon Deleuze et Guattari, Franz Kafka (1883-1924) est l'un des grands auteurs des devenirs-animaux réels<sup>132</sup>, où « réel » établit une distinction avec l'imaginaire. Kafka « révèle la solitude de l'individu<sup>133</sup> ». Le travail du détail réaliste

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>129</sup> Cf. Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, P.U.F., pp. 81-82. In Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 298.

<sup>130</sup> Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 299. Cf. Lovecraft, J. H., *The Outsider*, 1921.

<sup>131</sup> Argoul, « *Moby Dick* en nouvelle traduction ». *Le Monde* (blog) 9 octobre 2006. [http://argoul.blog.lemonde.fr/2006/10/09/2006\\_10\\_moby\\_dick/](http://argoul.blog.lemonde.fr/2006/10/09/2006_10_moby_dick/)

<sup>132</sup> Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 298.

<sup>133</sup> Manet van Montfrans, *Georges Perec – La Contrainte du réel*, Amsterdam, éditions Rodopi B. V., 1999, p. 36.

dans *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris* représente tour à tour une position à la fois privilégiée et extérieure à son peuple<sup>134</sup>, évoquant la relation entre l'artiste et la société. La société est décrite comme hantée par les peurs et les démons qu'elle écarte par la musique ; il y a une contradiction entre la pure multiplicité d'un peuple et l'individu exceptionnel<sup>135</sup>. L'auteur fait abstraction de toute base entièrement réaliste et de toute opposition binaire : « La réalité primaire, « normale », n'est présentée que sous la forme de rappels anecdotiques<sup>136</sup> ». Selon Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), spécialiste du roman considéré comme genre littéraire dont la caractéristique est de garder contact avec la réalité, « Le trait marquant du réalisme grotesque est le *rabaïssement*, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel<sup>137</sup> ». Le style grotesque est lié à la réalité vue de façon binaire, partagée entre le tragique et le rire du carnaval<sup>138</sup>. En littérature, Stéphane Mosès (1931-2007) associe les textes de Kafka au « grotesque moderniste<sup>139</sup> » qui s'est vu opposé au « réalisme grotesque » ou « grotesque carnavalesque » du Moyen Âge et de la Renaissance<sup>140</sup>.

---

<sup>134</sup> Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille plateaux*, op. cit., p. 298.

<sup>135</sup> Par exemple, Deleuze et Guattari mentionnent le passage de l'homme à la femme, des transgenres, pour expliquer l'alliance nécessaire à cet état en devenir. Ce qui ne peut pas être compris en terme de production est désigné en termes de devenir. L'alliance est nécessaire à cet état en devenir.

<sup>136</sup> Weisgerber, Jean, *Le Réalisme magique*, Bruxelles, éd. L'âge d'homme, Université libre de Bruxelles. Centre d'étude des avant-gardes littéraires, 1987, pp. 102-103.

<sup>137</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1965], traduction d'Andrée ROBEL, Paris, Gallimard, col. Bibliothèque des idées, 1970, p. 29. In Charrette, Caroline, *Le Corps grotesque dans Les Cent Contes drolatiques d'Honoré de Balzac*, op. cit., p. iv.

<sup>138</sup> Iehl, Dominique, *Le Grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, 1997.

<sup>139</sup> Mosès, Stéphane, *Exégèse d'une légende: lectures de Kafka*, Paris, Tel Aviv, éditions de l'éclat, 2006, p. 20.

<sup>140</sup> Stéphane Mosès reprend les termes de Bakhtine, Mikhaïl *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction d'Andrée ROBEL, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970 [1965], p. 561.

En plus des rapprochements qu'elle a entraînés avec l'esthétique du grotesque, l'œuvre de Kafka a suscité l'intérêt des surréalistes et des expressionnistes. L'image kafkaïenne (adj. 1945) qui « rappelle l'atmosphère absurde et inquiétante<sup>141</sup> » et qui « exprime l'angoisse de la condition de l'homme moderne : une situation sans issue dans une atmosphère oppressante et un espace labyrinthique<sup>142</sup> », se dit de l'illogisme ou de l'absurdité d'une situation<sup>143</sup>. Nuançant ou complétant cette définition, l'intérêt de Deleuze et Guattari pour l'imagination des récits animaliers de Kafka est axé sur leur interprétation comique et insolite, plutôt que sur le fond tragique que d'autres lui reconnaissent.

Dominique Iehl<sup>144</sup> associe également Kafka au grotesque, soulignant l'étrange transformation de l'homme en animal dans « La métamorphose<sup>145</sup> ». Selon Matthew T. Powell<sup>146</sup>, le monde grotesque des histoires d'animaux de Kafka indique qu'il existe quelque chose d'autre, d'extérieur ou en plus de notre monde « normal ». Dans « Le Terrier<sup>147</sup> », le grotesque manifeste un sens de l'humour particulier, un profond sentiment d'insécurité<sup>148</sup>. Dans cette nouvelle, en fait un fragment inachevé écrit entre 1923 et 1924, le narrateur, mi-homme mi-bête, construit un palais de boyaux et de tunnels pour survivre. Il se fait le prisonnier de son propre système de défense : « Je n'ai que mon front pour faire ce métier. C'est donc avec mon front que mille et mille fois, la nuit, le jour, je me suis jeté contre la terre, heureux quand ma

<sup>141</sup> Le petit Robert, *op. cit.*, p. 1441.

<sup>142</sup> Rey, Alain (dir. publ.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 1943.

<sup>143</sup> Le petit Larousse [1987], p. 557.

<sup>144</sup> Iehl, Dominique, *Le Grotesque*, *op. cit.*

<sup>145</sup> Kafka, Franz, *La métamorphose* [*Die Verwandlung*, 1915], trad. du français par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1938.

<sup>146</sup> Powell, Matthew T., *Intersecting narratives: The quest for identity in a post-traditional world and the prophetic message of Franz Kafka*, Ph.D. sous la direction Schultenover, David, Wisconsin, Etats-Unis, Marquette University, 2007, 384 pages.

<sup>147</sup> Kafka, Franz, *La muraille de Chine et autres récits*, Paris, Gallimard, coll. folio 654, 1994.

<sup>148</sup> *Ibid*, p. 83.



tête saignait, car c'était une preuve que la paroi commençait à devenir solide...<sup>149</sup> ». L'esprit délire, le corps est au centre du travail, et le terrier représente un double de lui-même.

L'image kafkaïenne du terrier et du labyrinthe n'est pas sans évoquer les descriptions du *Palais Idéal* par Ferdinand Cheval lui-même, de ses galeries et ses corridors peuplés de créatures ou de monstres imaginaires. Kafka nous éclaire aussi à propos de la *Maison sculpture* en Estrie de Sappho Morissette et Jean-Guy Ruel<sup>150</sup>, une maison bulle, anamorphique, renvoyant aux images de la grotte et du terrier, conçue à partir des dimensions du corps humain.

C'est en 1879 que Ferdinand Cheval trébuche sur une pierre « pétrie de chair, remplie d'entrailles<sup>151</sup> », qui devient la première pierre de son palais. Elle lui rappelle un songe où il a vu « une grotte ou un château » sans pouvoir totalement dissocier les deux archétypes. Le *Palais Idéal* relève du grotesque au sens où il manifeste l'hybridité des figures condamnées par Vitruve ; il nous renvoie à cette psychologie digestive de l'imaginaire de Bachelard. C'est une figure hybride mêlant château et grotte. L'ornementation foisonnante de motifs végétaux, d'animaux fantastiques et d'architectures improbables, s'apparente aux notions des grotesques en peinture. Il en va de même pour la *Maison sculpture* en Estrie, qui combine à la fois les images de la grotte et du nid et celles des organes vitaux du corps humain en une esthétique architecturale monstrueuse, pourtant invitante et organique.

Aujourd'hui, imaginer l'impossible, contourner les règles de l'architecture classique, n'est plus considéré comme relevant du délire. Les bâtisseurs singuliers qui figurent au *Répertoire* de mes recherches poursuivent la tradition d'une architecture

<sup>149</sup> Kafka, Franz, « Le terrier » [1923]. *La Muraille de Chine et autres récits*, recueil de nouvelles traduites par J. Carrière et A. Vialatte, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1994.

<sup>150</sup> Voir *Répertoire* et chapitre III.

<sup>151</sup> Arp cité par Josette Rasle, « Avec le facteur Cheval – Un rêve c'est sérieux, un rêve c'est précieux ». *Avec le Facteur Cheval*, Paris, Musée de la Poste/école nationale supérieure des beaux-arts [catalogue d'exposition du 6 avril au 1er septembre 2007 au Musée de la Poste], 2007, p. 9.

première, d'une *mimesis* avec la nature. Leur travail est l'apologie d'une architecture individuelle – qui procède d'un *désir* de l'individu. Car il semble bien qu'après les diktats d'une architecture moderne des grands ensembles (unités d'habitations, HLM), l'individu soit à même de constituer une valeur refuge pour l'architecture actuelle.

L'écrivain français Michel Tournier<sup>152</sup> (1924-), dans son ouvrage « *Vendredi ou les limbes du Pacifique* » (1972), traduit ce désir de quiétude par l'image de la grotte où Robinson s'enveloppe de la terre, « le ventre en émoi ». Le texte de Tournier est fondé sur le roman d'aventure de Daniel Defoe (1719) racontant le récit de Robinson Crusoé<sup>153</sup>, initié en 1651 : « Le grotesque, chez Tournier, correspond à une vision du monde sous le signe de l'ambivalence : celle du monde, vécue comme angoisse fascinée, mais aussi comme liberté de création; et celle de l'attitude (philosophique, esthétique et éthique) assumée par l'auteur<sup>154</sup> ».

L'image de la grotte est au fondement des cabinets de Palissy, du mythe de Jonas, du récit de Robinson Crusoé et du terrier de Kafka. Tous sont liés par analogie à un microcosme transposé par une image de digestions, de boyaux, d'animalité : mollusques, baleines, utérus, taupinière. Leurs constructions sont des espaces de solitude qui « avalent » l'occupant dans un monde fantastique, dévoilant l'imaginaire de chacun. Launet Edouard écrit dans le journal *Libération* à l'occasion de l'exposition « Avec le Facteur Cheval » (2007) que le *Palais Idéal* (1879-1912) est « Le résultat d'une pulsion venue du fond des âges. L'héritage d'un lointain passé (genre paléozoïque ?) où nos prédécesseurs sécrétaient en rêvant de leur coquille ou de leur carapace<sup>155</sup> ».

---

<sup>152</sup> Tournier, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard Ed. Folio, 1972.

<sup>153</sup> Defoe, Daniel, *Robinson Crusoé*, Angleterre, éd. W. Taylor, 1719.

<sup>154</sup> Korthals Altes, Liesbeth, « Du grotesque dans l'œuvre de Michel Tournier ». *Revue des sciences humaines*, Numéros 231 à 232, Faculté des lettres de l'Université de Lille, 1993, original provenant de l'Université du Michigan, p. 90.

<sup>155</sup> Edouard, Launet, « Cheval et ses poulains à la Poste ». *Libération*, 11.04.2007, <http://www.liberation.fr/culture/010199114-cheval-et-ses-poulains-a-la-poste>

**Des référents atypiques de l'architecture :  
les *Tours de Watts*, la *Sagrada familia* et le *Palais Idéal***

Émergeant dans les années 1990, le mouvement « *Folding Architecture*<sup>156</sup> » a suivi le pas de l'architecture déconstructiviste et a marqué un changement d'orientation théorique en rupture avec le cadre des traditions architecturales. « *Folding Architecture* » suit la pensée de Gilles Deleuze. Pour l'architecte et professeur américain Greg Lynn (1964-), le mouvement met de l'avant des liens logiques plus fluide, autrement dit, au lieu de jouer des contrastes et des contradictions, le *pli* joue à travers les différences, privilégiant la variation continue. L'architecture favorise les associations à l'aporie. Les éléments hétéroclites sont liés d'un nouvel alliage continu dont les variations créaient des liens avec l'extérieur sans pour autant fixer des divisions avec l'intérieur. La relation entre l'intérieur et l'extérieur de la plus petite unité de la matière (monade, Deleuze) s'appuie sur la définition des mathématiques baroques, plus particulièrement sur l'invention du calcul infinitésimal inventé par Leibniz : « [...] où la variation devient actuellement infinie<sup>157</sup> ». Le philosophe et « psychologue de l'art » René Huyghe (1906-1997) dans son livre *Formes et Forces*<sup>158</sup> distingue :

« l'art Classique basé sur les formes de la géométrie euclidienne, et l'art Baroque qui de façon générale n'est pas basé sur la géométrie mais sur l'effet du temps, des forces, par exemple les flammes, les tourbillons. On pourrait maintenant dire que cet art est également

---

« La commissaire de l'exposition, Josette Rasle, s'est mis en tête de chercher les « *poulains* » du Facteur Cheval (1836-1924), autrement dit, ses fils spirituels. Une entreprise hasardeuse si l'on considère que les « artistes du bord des routes » n'ont ni pères ni repères, et que c'est ce qui fait leur charme. Mais va pour « *poulain* », c'est un joli mot dans ce contexte. Paul Amar, par exemple. » [...] « La création d'univers baroques n'est pas réservée aux seuls autodidactes. L'exposition évoque également « Las Pozas », la cité incroyable que l'excentrique Sir Edward James, milliardaire britannique ami des surréalistes, a fait édifier, en béton, dans la jungle mexicaine. Ou encore « l'Hélice terrestre » du sculpteur architecte Jacques Warminsky (1946-1996), autre oeuvre colossale réalisée à partir d'un hameau de troglodytes à l'abandon près d'Angers ».

<sup>156</sup> *Folding in Architecture, Architecture d'aujourd'hui Special Issue*, no 102, 1993, Fetish, New York, Princeton Architectural Press, 1992.

<sup>157</sup> Deleuze, Gilles, *Le Pli – Leibniz et le Baroque*, op. cit.

<sup>158</sup> Huyghe, René, *Formes et Forces*, Flammarion, Paris, 1971.



géométrique mais qu'il relève d'une autre géométrie, de la géométrie fractale (encore qu'une géométrie ne peut rendre compte de l'élan de l'image musculaire qui constitue l'essentiel de l'art Baroque)<sup>159</sup> ».

Le terme musculaire désigne à la fois la fibre musculaire tendue par l'émotion, et l'émotion elle-même qui la tend<sup>160</sup>, l'aspect kinesthésique de l'image mentale<sup>161</sup>. Il s'agit de faire évoluer la forme de la même manière que la biologie, d'une force intérieure (naturelle) qui donne forme aux lois de la nature.

Paul A. Harris, professeur de littérature de Loyola Marymount University de Los Angeles voit quelques correspondances entre l'architecture de Simon Rodia (les *Tours de Watts*, 1921 à 1955) et le mouvement « Folding Architecture » avec les écrits des architectes Greg Lynn et Bernard Cache<sup>162</sup>.

Paul A. Harris parle des *Tours de Watts*<sup>163</sup> comme d'une forme d'« impulsion monumentale<sup>164</sup> » qui les a initiées : « *I wanted to do something big. To be remembered, you have to be bad bad or good good* ». Les folkloristes I. Sheldon Posen<sup>165</sup> et Daniel Franklin Ward<sup>166</sup> ont associé les tours à celles des cérémonies de

<sup>159</sup> Mandelbrojt, Jacques, *La pensée gestuelle dans la peinture, la poésie, la musique...et la science*, Université de Provence, 2009, p. 86. [http://acroe.imag.fr/jim09/downloads/actes/JIM09\\_Mandelbrojt.pdf](http://acroe.imag.fr/jim09/downloads/actes/JIM09_Mandelbrojt.pdf)  
Cf. Mandelbrot, Benoît, *Les objets fractals*, Flammarion, Paris, 1975.

<sup>160</sup> Michel Mansuy, « Bachelard et Lautréamont, I : la psychanalyse de la bête humaine ». *Études françaises*, vol. 1, n° 1, 1965, p. 41. <http://id.erudit.org/iderudit/036182ar>

<sup>161</sup> Borillo, Mario, Anne Sauvageot et Roy Ascott, *Les cinq sens de la création: art, technologie et sensorialité*, Seyssel, éd. Champ Vallon, 1996.

<sup>162</sup> Notons que Bernard Cache (1958-) est aussi diplômé de l'Institut de Philosophie, sous la direction de Gilles Deleuze. Il est expert en télécommunication de l'image et télévision numérique. <http://www.archilab.org/public/1999/artistes/obje01fr.htm#presentation>

<sup>163</sup> Harris, Paul A., « To See with the Mind and Think through the Eye: Simon Rodia's Watts Towers of Los Angeles », Loyola Marymount University, <http://myweb.lmu.edu/pharris/Wattspaper.html>  
Voir : Buchanan, Ian, Lambert, Gregg, *Deleuze and space*, Edinburgh UK, éd. par Ian Buchanan, Gregg Lambert, 2005.

<sup>164</sup> Cf. Hersey, George, *The Monumental Impulse (Architecture's Biological Roots)*, Cambridge, Massachussets, The MIT Press, 1999. In Chupin, Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture*, Gollion et Genève, Infolio éditions, coll. Projet et théorie, 2010, p. 91.

<sup>165</sup> I. Sheldon Posen est spécialiste du folklore canadien, directeur de la division de l'ethnographie et des études culturelles du Musée canadien de la civilisation. <http://www.civilisations.ca/recherche-et-collections/personnel-de-recherche/sheldon-posen/>

<sup>166</sup> Daniel Franklin Ward investit ses recherches doctorales sur les tours de Watts par Simon Rodia.

parades annuelles du festival de Giglio à Nola, en Italie, région native de Rodia<sup>167</sup>. Ces festivités commémorent l'enlèvement, la libération et le retour de Santo Paulinus, évêque de Nola. La construction générale et la forme des huit tours en papier et en bois qu'on transportait à l'occasion des parades rappellent les tours de Rodia (fig. 1.9 - 1.11). Pour Rodia, la limite en hauteur des constructions est un hommage aux autoroutes californiennes : 101 pieds de haut (101 Freeway), 99 pieds (99 Freeway), 66 pieds (66 Freeway)<sup>168</sup>. John Beardsley dans son ouvrage « *Gardens of Revelation : Environments by Visionary Artist*<sup>169</sup> » qualifie les environnements visionnaires comme celui de Rodia de formes d'expression rhétorique qui donnent corps aux convictions profondes de l'auteur.

Les *Tours de Watts* souvent associées aux architectures de Gaudi (1852-1926) partagent avec ce dernier un lien au niveau du référent qui l'anime, attaché au caractère spirituel d'un culte populaire. Jean-Pierre Chupin<sup>170</sup> souligne que les références multiples associées à la *Sagrada Familia* de Gaudi montrent l'ambivalence entre des points de vue culturaliste et naturaliste. Cette dualité est d'une part formulée dans la thèse de l'historien de l'art George Hersey au chapitre des coquillages (fig. 1.12 - 1.13), notamment pour la Mission franciscaine de Tanger (1893) et celle de la *Sagrada Familia* ; elle est d'autre part exposée par la figure des « Xiquets » ou des « châteaux humains » catalans (fig. 1.14 - 1.15). Chupin, reprend

---

<sup>167</sup> Chupin, Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture (De la vie, de la ville et de la conception, même)*, Genève (Golion), Infolio, Collection Projet et Théorie, 2010, p. 90.  
Cf. Umberger, Leslie, *Sublime Spaces and Visionary Worlds: Built Environments of Vernacular Artists*, New York, Princeton Architectural Press, 2007, pp. 119-120.

<sup>168</sup> Goldstone, Bud, and Arloa Paquin Goldstone. *The Los Angeles Watts Towers: Conservation and Cultural Heritage*. Los Angeles, Getty Center for Education in the Arts, 1997, p. 37. In Paul A. Harris, « To See with the Mind and Think through the Eye: Simon Rodia's Watts Towers of Los Angeles », *op. cit.*

<sup>169</sup> Beardsley, John, *Gardens of Revelation: Environments by Visionary Artists*, New York, Abbeville Press, 1995, p. 168. In Paul A. Harris, « To See with the Mind and Think through the Eye: Simon Rodia's Watts Towers of Los Angeles », *op. cit.*

<sup>170</sup> <http://www.arc.umontreal.ca/prof/jean-pierre.chupin/>



le commentaire de Salvador Dalí<sup>171</sup> pour démontrer qu'il s'agit bien « d'une spécificité de la spiritualité catalane qui s'exprimait depuis longtemps dans les performances et les « tours de force » qui rythment ces grandes fêtes religieuses<sup>172</sup> ».

Du point de vue naturaliste, les spirales oblongues des coquillages sont pour Hersey les « véritables racines biologiques de l'architecture de Gaudí<sup>173</sup> ». Chupin souligne l'animal avant l'architecte ; la théorie d'Hersey relève un type particulier de coquillage, le *Terebra maculata*<sup>174</sup>. Chupin renvoie aussi aux caricatures de l'époque de la *Casa Milà* (1912) comme preuve que « les formes fantastiques des mollusques excitent l'imagination<sup>175</sup> » : « une caricature le représente comme un garage à dirigeables, les fenêtres béantes servant d'abris à ces cigares volants<sup>176</sup>... ». Le philosophe italien Giorgio Agamben (1942-) s'interroge sur le rapprochement de l'humanité et de l'animalité de l'homme :

« La machine [*anthropologique*] des anciens fonctionne de manière exactement symétrique. Si, dans la machine des modernes, le dehors est produit par l'exclusion d'un intérieur et l'inhumain en animalisant l'humain, ici le dedans est obtenu par l'inclusion d'un dehors, le non-homme par l'humanisation d'un animal : le singe-homme, l'enfant-

<sup>171</sup> Deschames, Robert, Prévost, Clovis, *Gaudí : vision artistique et religieuse* (Préface de Salvador Dalí), Lausanne, Edita – Vilo, 1982, p. 157. In Chupin, Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture*, op. cit., p. 89.

<sup>172</sup> Chupin, Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture*, op. cit., p. 90.

<sup>173</sup> Hersey, George L., *The Monumental Impulse (Architecture's Biological Roots)*, Cambridge, Massachussets, MIT Press, 1999. In Chupin, Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture*, op. cit., p. 89.

<sup>174</sup> Voir le chapitre des coquillages dans la thèse de George L. Hersey, *The Monumental Impulse (Architecture's Biological Roots)*, op. cit.. In Chupin, Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture*, op. cit., p. 88.

<sup>175</sup> Chupin, Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture*, op. cit., p. 89.

<sup>176</sup> Pierre Faveton, « La Pedrera de Gaudí à Barcelone ». *Art & Décoration*, 30 décembre 2011. <http://art-decoration.dekio.fr/decouvertes/visites-privees/La-Pedrera-de-Gaudi-a-Barcelone>



*sauvage* ou *Homo ferus* – mais aussi et avant tout, l'esclave, le barbare, l'étranger comme figures d'un animal<sup>177</sup> ».

Notons que la *Casa Milà* est surnommée par les Barcelonais la *Pedrera*, ce qui signifie la « carrière » en catalan, soulignant ainsi le caractère organique, voire brut de son architecture (fig. 1.16) et ravivant l'image de la grotte. Le projet achevé en 1912 a suscité la controverse parmi les constructions « modernistes » de l'époque (immeubles, hôpitaux, écoles, palais de la Musique catalane), alors que la construction toujours en cours de la *Sagrada Família* (1883-...) est amorcée depuis près de cent trente ans<sup>178</sup>. Notons également que c'est en 1912 que Ferdinand Cheval a achevé son *Palais Idéal*.

## 1.2 Théorie de l'empathie et théorie de caractère

L'architecture classique revendique la *mimesis* comme une règle. Celle-ci comprend aussi l'observation de la nature même de l'homme comme faisant partie des modèles à suivre. Nous verrons d'une part la notion de caractère avec

l'exemplification des traits humains, émotionnels et psychologiques, et d'autre part la théorie de l'empathie visant à traduire les seules émotions humaines. La recherche des qualités animées ou de la valeur spirituelle rejoint, bien qu'indirectement, la quête de « vérité » mise de l'avant par Dubuffet autour d'un « art véritable » qui communique directement une image première, c'est-à-dire une émotion.

La mise en forme des états psychologiques représente la marque tangible de valeurs spirituelles ou émotionnelles conduites par le système des Beaux-Arts.

Parmi les images de l'architecture qui défient la raison, les études délirantes de Jean-Jacques Lequeu (1757-1826) sont incontournables. Lequeu comble la place laissée à l'expression de sentiments dans l'architecture néoclassique.

<sup>177</sup> Agambien, Giorgio. *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal* [2002], Paris, Payot & Rivages, 2006, p. 63. In Letourneux, François, « Je n'arrive jamais à m'imaginer qu'ils ont pu un jour régner sur le monde – notes sur le travail de Jon Pylypchuk ». Catalogue d'exposition, Musée d'art contemporain de Montréal, 8 octobre 2010 au 2 janvier 2011, p. 7.

<sup>178</sup> Ce n'est qu'en 1980 que l'UNESCO classe la *Sagrada Família* au Patrimoine mondial de l'humanité. En 2005, la façade de la Nativité et la crypte sont ajoutées au classement.

Pendant la période classique, le *caractère* fonctionne en tant qu'index pour établir la position de chaque objet naturel à l'intérieur d'un ordre hiérarchique de la création<sup>179</sup>. Le *caractère* est à l'origine de la théorie architecturale depuis l'analogie vitruvienne entre les ordres et les « types » humains. A l'âge classique, le *caractère* devient complètement anthropomorphique et sexualisé<sup>180</sup>. Sous Louis XIV, Charles Le Brun (1619-1690) affirme que les *caractères* observés dans la nature ont un pouvoir sur l'âme<sup>181</sup>. Avec l'anatomiste français Georges Cuvier (1769-1832) et plus tard le savant belge Adolphe Quételet<sup>182</sup> (1796-1874), le caractère n'est plus compris comme le résultat d'une analyse comparative des apparences, ce qu'il était à l'âge classique, mais est plutôt déduit des lois de la biologie, de l'organisation interne des corps et de leurs fonctionnements. Ces lois devaient permettre la découverte des « types » créés par la nature elle-même<sup>183</sup>. Les architectes ne voient plus le *caractère* comme l'expression physionomique d'un visage ou d'une façade, mais plutôt comme la disposition fonctionnelle et économique des éléments d'un bâtiment, ou encore comme un système normatif déduit d'un système émotif.

Une nouvelle conception architecturale procédant de l'analogie à l'humain émerge au XVIIIe siècle d'abord avec les théories esthétiques du romantisme, tels les concepts de sublime et de beauté puis plus tard au XIXe siècle, avec les théories psychologiques de *Einfühlung*, de l'empathie. Se distinguant de l'anthropomorphisme, qui attribue à une construction des qualités et des proportions

<sup>179</sup> Bédard, Jean-François, « The Measure of Expression ». *Chora : Intervals in the Philosophy of Architecture*, T. 1, Montréal: McGill University Press [for] the History and Theory of Architecture Graduate Program, McGill University, Éd. Alberto Pérez-Gómez and Stephen Parcell, 1994, p. 46.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 47. Cf. Le Brun, Charles, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1698).

<sup>182</sup> Quételet était mathématicien, astronome et statisticien. Il a développé un intérêt pour le calcul des probabilités qu'il a appliqué à l'étude des caractéristiques physiques de l'homme et des aptitudes sociales. Cf. Eknoyan, Garabed, « Adolphe Quételet (1796-1874) – the average man and indices of obesity ». *Oxford Journal - Nephrology dialysis transplantation*, vol 23, Issue 1, Juillet 2007, pp. 47-51. <http://ndt.oxfordjournals.org/content/23/1/47.full>

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 50.

propres au corps humain, ces théories définissent l'architecture par sa capacité à traduire en formes et à objectiver les états du corps, particulièrement les états psychologiques. Si l'on s'accorde avec la théorie de l'empathie, l'architecture pourrait, à travers un processus de projection cognitive, découvrir et donc représenter des émotions humaines spécifiques et des sensations comme la terreur ou la joie<sup>184</sup>. Dans la tradition des Beaux-Arts, la notion de caractère correspondait à un principe de design architectural corollaire à cette esthétique psychologique<sup>185</sup>. Dans sa définition générale, le concept correspond au sujet qu'un édifice tend à véhiculer au-delà de sa matérialité. Le *caractère* est l'ensemble des valeurs formelles, émotionnelles ou spirituelles insufflé dans le design par l'architecte. Ces qualités peuvent se manifester dans les éléments de style, d'échelle, des matériaux, du détail ou de la fonction. Le *caractère* sous-entend une certaine expression narcissique et personnelle. Par exemple, une église peut exprimer une qualité très particulière de révérence ; une habitation, d'intimité ; une forteresse, de force.

L'esthétique du Sublime, du point de vue de Edmund Burke, est basée sur le plaisir engendré par l'émotion de la douleur et de la terreur. Il place le sentiment de terreur comme source du Sublime. Son point de vue esthétique s'appuie sur la capacité à émouvoir du plaisir qu'engendre la douleur, le danger et la terreur. L'architecture de la prison de Newgate à Londres, détruite en 1907 puis remplacée par le Palais de justice, est selon Harold Kalman, sublime au sens Burkien et exprimait la nature d'une prison. Newgate est « architecture parlante », « architecture narrative » qui devait à la fois communiquer l'affectation et le caractère d'un bâtiment. Jacques-François Blondel, dans ses « leçons » à ses étudiants [(1771–77). *Cours d'architecture*. Paris. Volume I, pp. 426–7.], précise que le seul type de construction pouvant exprimer ce qu'il nomme « architecture terrible » est la prison, y voyant un style dont les principes d'art « apparaissent dissous par le poids de l'ignorance de

<sup>184</sup> (Gallet 1985, 737a). Cité dans Hart, Vaughan, *Paper palaces : The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, New Haven, London, Yale University Press, 1997, p. 356. À ce sujet voir aussi, Kalman, Harold, « Newgate Prison ». *Architectural History*, Vol. 12 (1969), pp.55-58.

<sup>185</sup> Pérez-Gómez, Alberto, *Built Upon Love - Architectural Longing after Ethics and Aesthetics*, Cambridge, Massachusetts, London, England, MIT Press, 2006, p. 61.



l'Artiste ». Ceci correspond à l'équivalent français du Sublime de Burke. Lorsqu'utilisée pour les prisons telles qu'elles étaient à l'époque, l'« architecture terrible » contribue à annoncer de l'extérieur le désordre des vies des hommes qui s'y trouvent détenus et d'une manière générale, la férocité nécessaire à ceux qui sont assignés à les garder derrière les barreaux. Cette imagerie architecturale émotive suggérée par Burke et Blondel et exprimée à Newgate, a été exploitée en France dans la décennie suivant l'achèvement de ce dernier édifice. Le Camus de Mézières, suivant Blondel, décrit un « genre terrible » qui est l'alliage de grandeur et de force. [...] L'influence de Newgate sur l'architecture des prisons à venir s'exprime dans les aspects généraux du design de prison : les murs quasi aveugles, sans ornement et massifs ont fait l'unanimité. Après Newgate, les architectes ont tenté de faire des prisons qui ressemblent à des prisons, non plus à des palais ou des hôpitaux. Pour Blondel, le sublime, compris comme terrible, est le concept essentiel de cette architecture. C'est le caractère propre de la prison, tout comme les autres édifices devaient avoir des caractères identifiables – l'édifice du collecteur d'impôts devait être *aimable*, celui du noble de comté, *champêtre*. Les auteurs de ces concepts « physiopsychologiques » croient qu'avec l'expérience architecturale, nous avons « une capacité à faire le transfert de notre esprit, notre âme, dans un édifice, c'est-à-dire de l'humaniser, de le faire parler, vibrer avec lui en une symbiose inconsciente<sup>186</sup> ».

Le système des Beaux-Arts, de ses débuts à sa dissolution, enseigne et met en pratique le concept de caractère selon des perspectives variées. Au début du XXe siècle encore, ce principe était un incontournable du programme architectural académique. Dans un essai sur l'éducation à l'*American Beaux-Arts* des années 1930<sup>187</sup>, l'architecte américain Joseph Esherick (1914-1998) décrit l'intégration du

<sup>186</sup> Zivi 191. In Day, Kevin, « Allegorical Architecture: Interpreting the symbolisms of A.G. Rizzoli ». *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, vol.39, Numbers 1-2, Fall-Winter 2000/2001, University of Southern Mississippi, p. 93.

<sup>187</sup> Esherick, Joseph, « Architectural Education in the Thirties and Seventies : A Personal View ». Spiro Kostov, ed., *The Architect : Chapters in the History of the Profession*, New York, Oxford University Press, 1977.

caractère dans le processus de design. Il écrit « la manière de dessiner [...] était tant établie, et depuis si longtemps, que le dessin pouvait indiquer aux initiés des notions telles l'hospitalité ou la dignité ou la légèreté ou la gaieté ; et nous étions éduqués [...] à exprimer de telles idées<sup>188</sup> ». La plupart de ces idées pouvaient être considérées comme les instruments d'une personnification architecturale, comme une exemplification des traits humains émotionnels et physiques – et même psychologique<sup>189</sup>. Le caractère architectural était le reflet d'un individu à travers son exploration du design<sup>190</sup>.

La théorie du caractère, telle une migration de la *Poétique* d'Aristote, s'enracine d'une part dans la doctrine classique du décorum, avec la croyance que « chaque type d'être humain (dans une œuvre d'art) représente un caractère approprié et représentatif de son type » ; et d'autre part dans la notion classique selon laquelle « l'art devrait représenter, extérioriser une trace d'activité interne de l'être<sup>191</sup> ». Pour le linguiste Roman Jakobson (1896-1982), la définition technique de la « poétique » désigne tout type de message qui prend pour objet sa propre forme et non son contenu<sup>192</sup> comme s'il s'agissait d'une opposition *Res / Verba* (substance / parole ; contenu / contenant), de l'invention et de l'élocution. Notons que pour Roland

<sup>188</sup> Cf. Esherick, Joseph, « Architectural Education in the Thirties and Seventies : A Personal View ». *op. cit.* In Day, Kevin, « Allegorical Architecture: Interpreting the symbolisms of A.G. Rizzoli ». *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, vol.39, *op. cit.*, p. 93.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 93.

Voir Belcher, John, *Essentials in Architecture : An Analysis of the Principles & Qualities to be Looked for in Buildings* (1907). Au chapitre intitulé « Qualities », il revoit brièvement les attributs architecturaux tels la force, la vitalité, la sobriété et la grâce. Belcher écrit : « La force est aussi communiquée par l'usage de matériaux parmi les plus solides. Le granite, par exemple, suggère la force et la solidité [...] La finition du matériau peut augmenter cette impression de force. Si les blocs de granite sont laissés à l'état brut [...] comme s'il eut été rompu directement de la carrière, ils suggèrent une habitation fondée solidement sur le roc ». (28)

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 92. (Egbert 126-28).

<sup>192</sup> Barthes, Roland, « From Science to Literature ». In *Le Bruissement de la langue* (1984), Coll. Point, no. 258, Paris, éd. Seuil, 1993. (*The Rustle of Language*). Tr. par Richard Howard, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1989, p. 5.



Barthes, la superposition de signifiants est en soi une signification<sup>193</sup>. Le concept du caractère architectural moderne a été principalement établi dans les écrits des théoriciens de l'Académie française de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme A.-C. Quatremère de Quincy (1755-1849) et J.-N.-L. Durand<sup>194</sup>.

Dans *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture* Donald Egbert fait la description d'une classification particulière de la notion de caractère, communément nommée *Architecture parlante* ou architecture narrative<sup>195</sup>, qui

« témoigne directement son propre caractère [...] cherche à exprimer un type d'édifice particulier], ce qui arriva, non par association avec des exemples du passé, mais dans l'expression d'un édifice spécifique. Ainsi, Ledoux dessinant l'usine à canon, exprimait l'usine et le canon de l'époque par la fumée s'échappant des quatre pavillons d'angle en forme de pyramide, disposant formellement d'une manière telle, que l'usine ne ressemblait en rien aux usines précédentes<sup>196</sup> ».

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Quatremère de Quincy publie son *Encyclopédie méthodique*, « en expliquant cette particularité des architectes par leur refus d'imiter la nature<sup>197</sup> ». La bizarrerie, notait Quatremère, devançant les romantiques, c'est « un goût contraire aux principes reçus, une recherche affectée de formes extraordinaires et dont le seul mérite consiste dans la nouveauté même qui en fait le vice<sup>198</sup> ». Du point de vue des

<sup>193</sup> Barthes, Roland, « Style and Its Image ». In *Le Bruissement de la langue* (1984), op. cit., p.96.

<sup>194</sup> Day, Kevin, « Allegorical Architecture: Interpreting the symbolisms of A.G. Rizzoli ». *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, op. cit., p. 93.

<sup>195</sup> Kaufmann, Emil, *Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Cambridge, Harvard University Press, 1955, p.130. Kaufmann décrit l'architecture parlante en tant qu'architecture narrative.

<sup>196</sup> Day, Kevin, « Allegorical Architecture: Interpreting the symbolisms of A.G. Rizzoli ». *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, op. cit., p. 94.

<sup>197</sup> Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, « Bizarerie », dans son *Encyclopédie méthodique. Architecture*, tome premier, Paris, Liège, 1788, p. 282. In Molok, Nicolas, « « L'architecture parlante », ou Ledoux vu par les romantiques ». *Romantisme*, 1996, no 92, Romantisme vu de russie, p. 46.

<sup>198</sup> *Ibid.*



Romantiques, Ledoux est « une figure presque grotesque<sup>199</sup> » [...] « Ce qui est sûr, c'est qu'il semblait aux romantiques un architecte « bizarre », et ce sont précisément ses bizarreries que Vaudoyer baptisa *architecture parlante*<sup>200</sup> ». À l'époque de Ledoux, le terme d'*architecture parlante* n'existe pas. Il parle du « système symbolique<sup>201</sup> », d'une fonction emblématique de l'édifice. Étienne Louis Boullée (1728-1799) donne sa définition de *la poésie de l'architecture* : « Nos édifices, surtout les édifices publics, devraient être en quelque façon des poèmes. Les images qu'ils offrent à nos sens devraient exciter en nous des sentiments analogues à l'usage auquel ces édifices sont consacrés<sup>202</sup> ». Relevons qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, la poésie c'est « la peinture parlante ». Pour Boullée, l'architecture portée par les idéaux des Lumières et de la Révolution devait « [...] avoir recours à des formes et à un langage que l'humanité aurait connus intuitivement et de tout temps<sup>203</sup> ».

Cet usage de l'*architecture parlante* se retrouve aussi chez Jean-Jacques Lequeu avec ses dessins extravagants et complexes, souvent des satires de l'hégémonie des académiciens des Lumières. Une réflexion sur le travail singulier de Lequeu est significative dans le cadre de cette recherche : ce visionnaire a réalisé seul une œuvre graphique imposante qui s'opposait aux normes architecturales de son époque. Dans ses dessins, on peut voir une forme de délire et « une curiosité qui

<sup>199</sup> Molok, Nicolas, « « L'architecture parlante », ou Ledoux vu par les romantiques ». *Romantisme*, op. cit., p. 47.

<sup>200</sup> Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, « Bizzarerie ». *Encyclopédie méthodique. Architecture*, op. cit., p.282. In Molok, Nicolas, « « L'architecture parlante », ou Ledoux vu par les romantiques ». *Romantisme*, op. cit., p. 48. Notons que le terme *architecture parlante* est employé pour la première fois par Léon Vaudoyer. En 1859, Vaudoyer publiait dans *Le Magasin pittoresque* un article intitulé « Les bizarreries de Ledoux, architecte ». In *Ibid.*, p. 47.

<sup>201</sup> Ledoux, Claude-Nicolas, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, 1804, p. 52, (115). In Molok, Nicolas, « « L'architecture parlante », ou Ledoux vu par les romantiques ». *Romantisme*, op. cit., p. 43. L'architecte français Léon Vaudoyer (1803-1872) est considéré comme un des inventeurs de l'architecture romantique des années 1830.

<sup>202</sup> Boullée, Etienne-Louis, « Architecture, Essai sur l'art », cité par H. Rosenau, *Boullée and Visionary Architecture*, London, New York, 1976, p. 118. In Molok, Nicolas, « « L'architecture parlante », ou Ledoux vu par les romantiques ». *Romantisme*, op. cit., p. 49.

<sup>203</sup> « Boullée, Étienne Louis ». Rabreau, Daniel, *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/etienne-louis-boullée/>

témoigne de la critique sarcastique<sup>204</sup> » portée sur les mœurs architecturales de son temps. Rétrospectivement, on perçoit son œuvre comme un questionnement sur l'empirisme du XIXe siècle pour lequel aucune « vérité » ou aucun absolu n'existe, un contexte où le dessin fait figure d'enregistrement mathématique sans contenu narratif. Lequeu suggère une architecture de la déconstruction investie dans le domaine du plaisir. Pour lui, le dessin est au fondement des études architecturales et nécessaire à la définition de l'ornement.

Lequeu élabore donc une importante réflexion sur les parties secrètes du caractère humain. Son projet vise à restituer la dimension de la narration dans le domaine architectural ; il explore les caractéristiques du portrait à travers ses dessins de façades. Son projet d'étable en forme de vache (1794) est un bon exemple de cet art subversif<sup>205</sup>. Dans le dessin, Lequeu parodie la notion de caractère architectural en employant la forme de la vache pour signifier le caractère de l'étable<sup>206</sup>.

L'*architecture parlante* concerne tant les caractères fonctionnel que poétique<sup>207</sup>.

<sup>204</sup> « L'utopie ou la poésie de l'art ». *Utopie : La quête de la société idéale en occident*, exposition présentée à la BNF, Paris, La bibliothèque utopique Gallica, Architectures visionnaires. (<http://expositions.bnf.fr/boullée/arret/d7/d7-1/7-1.htm>)

<sup>205</sup> Oudin, Bernard, *Dictionnaire des architectes* [1970], Paris, éd. Seghers, 1994, p. 289. « architecture zoomorphe » (Voir fig. 1.17)

<sup>206</sup> Voir aussi Molok, Nicolas, « « L'architecture parlante », ou Ledoux vu par les romantiques ». *Romantisme*, op. cit., p. 50.

<sup>207</sup> Day, Kevin, « Allegorical Architecture: Interpreting the symbolisms of A.G. Rizzoli ». *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, op. cit., p. 94. Le point de vue des architectes Venturi et Scott Brown aurait été considéré comme délirant au XVIIIe siècle. Leur façon d'observer considère qu'un bâtiment en forme de canard est un canard. Le programme est submergé et déformé par la forme symbolique. À ce sujet voir : Le Daniec, Jean-Pierre, *Enfin l'architecture*, Paris, éd. Autrement, 1984, p. 93. « Venturi avait proposé d'appeler « canard » un signe iconique (un restaurant en forme de canard, par exemple, au bord d'une autoroute) et « shed décoré » un signe symbolique faisant appel à un code appris (écriture, décoration...) ». « L'analyse de Venturi, dans un tel contexte, avait valeur de provocation. Car en faisant de Vegas et du pavillonnaire banlieusard un objet d'analyse spatiale et sémiotique, non seulement il lui conférait un statut culturel, mais il brisait du même coup le consensus implicite interclassiste sur lequel s'était construite la problématique « moderne » : dans la brèche ainsi ouverte, le « mauvais goût » s'évanouissait : sans entraves, pop'art et éclectisme pouvaient jouir tout leur content ». *Ibid.*, p. 90.



Contemporain de Jean-Jacques Rousseau (1712-1776), Lequeu considère que l'architecture sans ornement ne peut produire de sens. Le contenu narratif réside dans l'ornement, dans le dessin des figures de la nature; une *mimesis* architecturale qui puiserait dans les caractères de l'homme. Dans ses « Confessions », J. J. Rousseau modifie le principe de René Descartes en disant : « J'éprouve des sentiments, donc j'existe ». Pour reprendre le sociologue Daniel Bell (1919-2011)<sup>208</sup>, « du même coup il renverse la définition classique de l'authenticité et celle de la création artistique qui en découle ». Rousseau estime inévitable d'arriver à la vérité par le sentiment et l'émotion, et non par la raison ou l'abstraction.

Lequeu questionne l'origine, la « vérité » des choses. Il dessine la forme sculptée. Ses façades « portraits » expriment leur caractère à travers les apparences, tout en suggérant une histoire plus complexe, une fiction racontée de mots et d'ornements<sup>209</sup>. Son traité « Nouvelle méthode », publié en 1792, porte sur les proportions du visage humain et sur les méthodes de dessin qui doivent servir à reproduire l'harmonie du visage<sup>210</sup>. Pour Jean-François Bédard, l'architecture de Lequeu n'est pas en contradiction avec l'ordre architectural de son époque : tant que la géométrie du corps humain reste au centre de la théorie architecturale, l'architecture classique est préservée<sup>211</sup>. Les corps architectoniques de Lequeu étaient reproduits avec l'aide de la « physionorègle » et de la grille analytique du caractère<sup>212</sup>. La science ancienne de la physionomie devient un véhicule important dans la recherche de caractère<sup>213</sup>.

<sup>208</sup> Bell, Daniel, *Les contradictions culturelles du capitalisme* (1976), Paris, PUF, (chap. 3 « La sensibilité des années soixante »), p. 141.

<sup>209</sup> Dans les ouvrages de Lequeu, l'emploi de l'élévation en façade est privilégié avec quelques plans mais aucune perspective. Le rapport « in situ » est inexistant et il use de référents et d'une nomenclature des planches en guise d'ordre général.

<sup>210</sup> Bédard, Jean-François, « The Measure of Expression ». *Chora : Intervals in the Philosophy of Architecture*, T. 1, Montréal: McGill University Press [for] the History and Theory of Architecture Graduate Program, McGill University, Éd. Alberto Pérez-Gómez and Stephen Parcell, 1994, p. 36. (fig. 1.18 – 1.19)

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 37.



### 1.3 Expressionnisme et architecture parlante

Située aux franges de l'architecture officielle, relevant de dimensions émotives et d'affects, l'« Architecture Expressionniste » représente une piste d'exploration importante dans une mise en rapport avec les notions d'Art Brut et d'architecture. Poursuivant notre investigation sur le rapport raison/folie, l'architecture expressionniste révèle un axe de recherche à propos d'une architecture de déraison à travers la compréhension du mot « âme », par opposition au principe de l'esprit, de la raison. Le caractère animé des constructions expressionnistes est retracé dans le processus générateur de formes qui s'est vu opposé au projet rationaliste. Son développement coïncide avec l'avancée des théories psychanalytiques de Sigmund Freud et de Carl Gustav Jung.

La révision des méthodes de l'historiographie (1920-1945) transforme toute architecture en un objet isolé de son contexte et en formule la critique à partir d'un rapport forme/fonction qui réduit au silence les analogies symboliques. D'une part, le bâtiment ne cherche plus à être autre chose que bâtiment (ou monument), d'autre part il suppose que l'architecture soit œuvre d'auteur. Pour reprendre Gaudin, qu'elle « soit à l'enracinement ce que la stratégie militaire est au mouvement<sup>214</sup> ». Après la Première Guerre Mondiale, le mouvement moderne, réexaminé historiquement, perd son statut de doctrine. Les manuels d'histoire d'architecture moderne apparaissent<sup>215</sup>, la nouvelle histoire discute le caractère utopique du projet moderniste et dénonce la récupération de ses aspirations sociales par le Style International, sa signification de la forme bâtie, son sens du lieu et son histoire de la ville. Les discours se partagent entre des visions que peuvent représenter l'école expressionniste allemande (1905-1924) avec par exemple l'architecte Hans Poelzig

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>214</sup> Gaudin, Henri, *La cabane et le labyrinthe*, op. cit. , p. 139.

<sup>215</sup> Henry Russel Hitchcock (1932), Nicolaus Pevner (1936), Sigfrid (1941).

et celles de spécialistes d'architecture connu pour leur participation au développement du Modernisme, comme Peter Behrens, Le Corbusier, Mies van der Rohe et Gropius<sup>216</sup>. Ces deux derniers, associés au début du XXe siècle à l'émergence du mouvement expressionniste, dévient, dans les années 1920, vers la Nouvelle Objectivité<sup>217</sup>. Cette approche les éloigne des aspects émotionnels de l'expressionnisme et les conduit vers d'autres fondements, basés sur des idéaux formels et normatifs tels que la régularité géométrique et le dépouillement dans la décoration. Ce mouvement prendra fin en 1933 avec l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Par ailleurs, un sommet de l'expressionnisme est représenté par l'École d'Amsterdam, un groupe d'architectes et de designers hollandais, qui « préférait un mode d'expression individuel dont les formes étaient aussi variées que les architectes<sup>218</sup> ».

<sup>216</sup> Bédard, Jean-François, « The Measure of Expression ». *Chora : Intervals in the Philosophy of Architecture*, T.1, op. cit., pp. 35 – 56.

<sup>217</sup> Le terme Nouvelle Objectivité, en allemand « *Neue Sachlichkeit* » désigne un mouvement artistique de l'entre-deux-guerres en Allemagne. Certains des architectes de la Nouvelle Objectivité sont issus de l'expressionnisme (1), tel Bruno Taut. La *Neue Sachlichkeit* « défendue par Mies van der Rohe, de Walter Gropius et d'autres architectes du *Weimarer Bund* allemand est marqué d'être fondée sur l'expérience vécue » (2). Le *Weimarer Bund* est une « libre association des architectes, des artistes, mais aussi des industriels. L'intérêt pour la production industrielle est fondamental à son activité. Le *Weimarer Bund* reprend la plupart des principes du mouvement anglais des « Arts and Crafts ». [...] Tout d'abord, le terme *Neue Sachlichkeit* désignait une peinture réaliste, en opposition à l'expressionnisme, qui se manifeste au début des années 20 en Allemagne (3). Selon Wolfgang Pehnt, pendant la période expressionniste c'est une montée dans l'irrationalisme qui a marqué toute une génération qui s'accordait sur l'idée que l'architecte travaille sous l'influence de l'inspiration (4), non redevable à la raison. Avec la Nouvelle Objectivité, ce sont les « conditions matérielles de l'architecture » qui sont priorisées (5) sur les aspirations humanistes (6). Un matériau comme le verre n'appartient plus à un référent mystique liant l'individu au cosmos comme avec l'expressionnisme, mais dès lors s'appuie sur des raisons utilitaires (7), pragmatiques. Les qualités objectives du verre sont sa transparence et ses effets chromatiques. Le mouvement est aussi nommé « *Neues Bauen* », Nouvelle Construction (*New Building*). La Nouvelle Architecture apparaît plus appropriée que celle expressionniste pour répondre à la crise de logements des années 1920. Le caractère singulier de l'architecture expressionniste rend impossible le processus de rationalisation qu'impose le développement en série. Contrairement à l'architecture libre de Rudolf Steiner, il n'était pas question de « constituer le tout comme s'il était animé (8) ».

Notes :

(1) Pehnt, Wolfgang, *Expressionist Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1973, p. 296.

(2) Soulez, Antonia, *L'architecte et le philosophe*, éditions Pierre Mardaga, p. 44.

(3) *Ibid.*, p. 38.

(4) Pehnt, Wolfgang, *Expressionist Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1973, p. 34.

(5) Pehnt, Wolfgang, *Architecture expressionniste*, Paris, Hazan, 1998, p. 300.

Rappelons que Steiner est considéré un outsider

(6) <http://www.universalis.fr/encyclopedie/nouvelle-objectivite/>

(7) Pehnt, Wolfgang, *Architecture expressionniste*, Paris, Hazan, 1998, p. 301.

(8) Steiner, Rudolf, *Der Baugedanke des Goetheanum*, Stuttgart, 1958, p. 52. In Pehnt, Wolfgang, *Architecture expressionniste*, Paris, Hazan, 1998, p. 300.

<sup>218</sup> Taylor, Lisa, Préface de l'ouvrage de Wit (de), Wim, *L'École d'Amsterdam: architecture expressionniste, 1915-1930*, Bruxelles, éd. Pierre Mardaga, 1986, p. 8.



Les constructions issues de l'enseignement de l'École d'Amsterdam devaient exprimer une idée : celle qu'un bâtiment vit<sup>219</sup>.

En architecture, le mouvement expressionniste se serait développé de façon organique, à partir d'un programme interne dont témoignent les immeubles de l'architecte et urbaniste allemand Bruno Taut (1880-1938) ou de l'architecte viennois Adolf Loos (1870-1933)<sup>220</sup>. Pour ce dernier, l'ornement architectural doit être partie prenante du matériau et non pas décoratif. Taut de son côté oscille entre expressionnisme et rationalisme. Comme exemple, on peut évoquer sa construction en montagne inspirée par la montagne (*Alpine Architektur*, 1919)<sup>221</sup> « où il imagine de couvrir les montagnes s'étendant des lacs italiens au mont Rose d'immenses structures en verre<sup>222</sup> ». Loos, auquel on attribue la paternité de l'utilisation du fonctionnalisme pour caractériser l'architecture du nouveau réalisme, s'engage dans une architecture dépouillée d'ajouts décoratifs<sup>223</sup>, tandis que Bruno Taut aspire « à une architecture cosmique » ouverte, grâce à l'emploi du verre « à la richesse insoupçonnée des formes d'étoiles et de cristaux<sup>224</sup> ».

En 1914, dans son livre « *Der Rythmus in Kunst and Natur* », le sculpteur Oswald Herzog reconnaît que les formes de l'« architecture expressionniste » émergent de

---

<sup>219</sup> Wit (de), Wim, *L'École d'Amsterdam: architecture expressionniste, 1915-1930*, op. cit., 1986.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 14. Au sujet de l'ornement, il est intéressant de voir l'immense distance qui sépare Lequeu et Loos. Loos le rejette, supprime le sens en faveur d'une importance mise sur la fonction.

<sup>221</sup> Voir Diagrammes de l'étude géologique du Mont Blanc par Viollet-le-Duc, 1876. Corboz, André, *The Land of Palimpsest, Diogenes*, École polytechnique fédérale, Zurich, Sage, <http://dio.sagepub.com>, 1983, p. 28. « It also happens that knowledge acquired by learned research underwent fantastic exploration. Viollet-le-Duc, after having described the morphology of Mont Blanc, even went so far as to give views of its conjectured shape prior to érosion. Bruno Taut went further by proposing that Alpine summits be cut into the shape of gigantic crystals, a lyrical project whose enormous price he emphasized, but still less than the cost of a war ».

<sup>222</sup> Oudin, Bernard, *Dictionnaire des architectes* [1970], op. cit., p. 497.

<sup>223</sup> Biesantz, Hagen, Klingborg, Arne, *Le Goetheanum – l'impulsion de Rudolf Steiner en architecture*, [traduit par Bernard Hucher], Genève/Suisse, Éditions Anthroposophiques Romandes, 1981, p. 30.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 96.



lois intérieures comparables à celles de la nature. À partir de l'étude des formes naturelles et de leur impact émotif, il devient donc possible, selon lui, d'apprendre à créer en art une expression spirituelle et rythmique, comme l'est la musique. L'expressionnisme, qui se distingue par son exploration du monde de la psyché, se voit opposé à l'art impressionniste et à sa tentative de traduire la réalité des apparences extérieures<sup>225</sup>. Le fait de se baser sur des formes naturelles implique une part plus grande d'imagination, de fiction ou d'occulte qu'une approche fondée sur la géométrie. En terme de sentiments, une approche déterministe devient une fiction.

L'architecture expressionniste est un mouvement de remise en cause des conventions architecturales qui s'initie en Europe à partir de 1910<sup>226</sup>. Partie prenante de ce changement de vision du monde, la révision des formes esthétiques en architecture comprend l'intégration de techniques nouvelles comme le béton armé, les charpentes métalliques et le verre<sup>227</sup>. Le mouvement expressionniste fut aussi associé à l'art et à l'architecture gothique allemande, notamment par Behne<sup>228</sup>. Le résultat évoque alors les constructions gothiques et grecques par leurs qualités visuelles animées<sup>229</sup>. Comme pour l'architecture gothique, qui illustrait la fusion entre l'expression individuelle et les expressions collectives de l'époque<sup>230</sup>, les effets de fantaisie ont été rendus possibles par des principes structuraux et des techniques rationnels; les apparences irrationnelles des projets de l'architecture expressionniste

<sup>225</sup> Santomaso, Eugene Anthony, *Origins and aims of German Expressionist architecture : an essay into the Expressionist frame of mind in Germany, especially as typified in the work of Rudolf Steiner*, Thesis (Ph.D.), Columbia University, 1973 [1976], p. 13.

<sup>226</sup> Lionel, Richard, *Encyclopédie de l'Expressionnisme*, tr. de l'allemand par Jean-Jacques Pollet, Paris, éd. Aimeri Somogy, 1978, p.117.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>228</sup> Santomaso, Eugene Anthony, *Origins and aims of German Expressionist architecture : an essay into the Expressionist frame of mind in Germany, especially as typified in the work of Rudolf Steiner*, op. cit., p. 14.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 26.

trouvent leur contrepartie dans la logique et les réalités incontournables de la construction<sup>231</sup>.

L'expressionnisme implique un effort conscient pour utiliser les matériaux et les situations formelles de manière à provoquer des réactions physiques et psychologiques<sup>232</sup>. Les caractéristiques expressives du travail répondent à une capacité supposée de stimuler des réponses empathiques chez l'observateur. L'usage des formes est déterminé en fonction de leur impact émotif tout en renvoyant parfois à des significations plus obscures, plus symboliques ou plus allégoriques<sup>233</sup>. L'intérêt de cette démarche est d'ouvrir l'éventail des possibilités d'expressions émotives et symboliques dans les arts : une source commune d'inspiration pour une telle conduite artistique se retrouve dans le Romantisme des XVIIIe et XIXe siècles. Avec la révolution industrielle et technique, qui coïncide avec la fin du XIXe, les sociétés occidentales délaissent peu à peu le romantisme, et ce bien qu'il soit sans doute à l'origine de la modernité<sup>234</sup>. Les créateurs se retrouvent alors partagés entre positivisme et visions critiques du progrès.

Le sculpteur allemand Hermann Obrist (1863-1927) affirmait que l'architecture à venir ne serait pas de style uniforme, mais plutôt caractérisée par plusieurs genres individuels, comme c'est le cas des plantes, des compositions musicales ou des œuvres littéraires, genres qui partageraient une attitude commune, c'est-à-dire l'expression d'un même sentiment intérieur. L'esthétique empathique de l'architecte belge Henry Van de Velde (1863-1957) pour le musée Folkwang à Hagen en

<sup>231</sup> *Ibid.*, pp. 33-34 (selon Müller-Wulckow).

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>234</sup> Selon E. Kauffmann un « Autre facteur dans le développement de l'architecture postérieure au Baroque : des tendances individualistes commencent à poindre. C'est très probablement de ces tendances-là que naquirent le rationalisme structurel ainsi que le purisme esthétique. Elles apparurent avec le Romantisme mais durèrent beaucoup plus longtemps. Auparavant, la chartre du goût architectural de la Renaissance et du Baroque avait imposé des normes générales. » [...] « Ce goût de l'individualisme va au-devant de la nouvelle recherche d'expression. » In Kaufmann, Emil, *Trois architectes révolutionnaires Boullée Ledoux Lequeu* [1952], *op. cit.*, p. 64.

Allemagne, complété en 1902, fournit un exemple de cette architecture : l'ajout de nouveaux profils et de motifs, tout comme l'enveloppe en stuc, nient la fonction originale des éléments de structure et transforme leur rôle premier de membrures en compression. Van de Velde axe la signification de la colonne sur les dimensions de l'élévation et sur l'attraction des forces, tout en rejetant sa fonction de support : pour lui, la logique de l'interprétation empathique d'une forme<sup>235</sup> supplante la logique inhérente à la structure. Investir l'architecture à travers des qualités émotives permet l'émergence de systèmes nouveaux ou non orthodoxes, d'où résultent des solutions qui ont leur logique intrinsèque, parfois étrangère aux normes établies<sup>236</sup>. Le sens et l'expression se retrouvent mères de l'invention architecturale. Une connexion s'établit ici avec les architectures du *Répertoire*, qui n'ont bien entendu pas suivi les principes logiques de l'architecture moderne. Leurs langages architectoniques multiplient les jeux d'illusions et de trompe-l'œil en fonction de l'expression, au détriment de la géométrie et d'une cohérence apparente entre structure et architecture.

### 1.3.1 Le Goetheanum

#### Temple : asile (fantasmes du repos et de l'immortalité<sup>237</sup>)

Dans cette section, nous proposons un regard approfondi sur l'édifice du Goetheanum de Rudolf Steiner, emblématique du mouvement expressionniste, dont il est dit que « Le style ornemental [...] a élevé le principe du fonctionnalisme basé sur la simplification de l'objet à un fonctionnalisme spirituel-vivant<sup>238</sup> ». Le Goetheanum est important pour cette thèse en ce sens que sa forme architecturale

<sup>235</sup> Lionel, Richard, *Encyclopédie de l'Expressionnisme*, op. cit., p. 89.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>237</sup> Prévost, Claude et Clovis, « Ferdinand Cheval – La photographie: « preuve convaincante » ». Avec *le Facteur Cheval*, op. cit., p. 48.

<sup>238</sup> Santomaso, Eugene Anthony, *Origins and aims of German Expressionist architecture : an essay into the Expressionist frame of mind in Germany, especially as typified in the work of Rudolf Steiner*, op. cit., p. 31.



établit une distinction, souvent ignorée, entre le rationnel et le logique. Steiner a démontré avec le *Goetheanum* qu'une approche rationnelle n'est pas une condition essentielle à une « bonne » architecture (fig. 1.20 - 1.28). Son architecture n'est pas fondée sur un argument rationnel, mais possède une logique intrinsèque rigoureuse, basé sur l'observation des forces naturelles.

Les auteurs des *architectures outsiders* du *Répertoire* engagent une production qui suit une *mimesis* avec la nature ; elle utilise comme Steiner la logique des forces naturelles. Il semble irrationnel de la part de Ferdinand Cheval de construire son propre tombeau pendant plus de trente années dans son jardin. La durée du processus est une première alliance cosmologique, qui apparaît également à travers les évocations de la nature et de la vie, de la biologie, d'êtres vivants. Le lieu qui en résulte est un pôle de communication entre le monde et le cosmos. Ferdinand Cheval situe aussi l'origine de son projet dans l'observation des mouvements de la nature. Il érige sa construction à partir de l'image d'une pierre animée par une force naturelle, sculptée par les tourbillons des courants. Son œuvre exprime le temps qui passe. Le temps de la construction est un parcours, passage, un fourmillement sans fin. Le *Palais Idéal* est animé d'une spiritualité, il en est un lieu de repos pour les âmes. Il rejoint, dans ses intentions symboliques, la démarche qui a présidé à l'édification du *Goetheanum*.

Les œuvres du *Répertoire* suivent également un scénario qui n'est pas rationnel, mais procède d'une logique interne forte. L'œuvre du couple Morissette/Ruelle est basée sur les mouvements de deux lignes de forces correspondant à la représentation d'énergies corporelles. La *Tour Eben-Ezer* est dressée suivant l'étude scientifique de Robert Garçet qui place le silex brut comme preuve d'un monde naturel disparu. Ces auteurs utilisent les forces naturelles d'une manière différente de Steiner, mais rejoignent sa démarche sur le point fondamental du sens : le sens des choses est plus important que leur forme ou leur fonction.

### Steiner et l'anthroposophie

Le Goetheanum<sup>239</sup>, qui se rapporte au mouvement expressionniste, est le siège de la Société anthroposophique (*School of Spiritual Science*<sup>240</sup>). Le projet de l'anthroposophie est d'englober dans un même élan divers champs des connaissances (spiritualité, science de l'éducation, théâtre, agriculture biodynamique, médecine). Il y a bel et bien dans cette démarche un caractère spirituel et cosmique : l'ordre cosmique réfère à une représentation du monde dans laquelle tous les niveaux de l'univers sont liés, où l'interdépendance entre les domaines englobe le tout. Le mot anthroposophie, du grec *anthrôpos* et *sophia*, signifie « sagesse de l'être humain ». Selon l'anthroposophe, l'histoire « découle des communications provenant du monde de l'esprit<sup>241</sup> ». Le Goetheanum devait à la fois symboliser et servir une conception anthroposophique du monde tout en intégrant les lois cosmiques. Eugène Anthony Santomasso (1938-) a consacré sa thèse doctorale en histoire à Columbia University en 1973 sur l'architecture expressionniste allemande. Parlant des tentatives architecturales de Steiner, il remarque que l'effort pour fonder une architecture correspondant aux révélations spirituelles de l'anthroposophie peut être relié à l'un des objectifs principaux de l'expressionnisme : créer pour l'humanité une architecture à portée cosmique<sup>242</sup>. L'anthroposophie étant à la fois science, art et religion<sup>243</sup>, les principes de cette « nouvelle » architecture sont guidés par la philosophie anthroposophe intégrant les

<sup>239</sup> Le Goetheanum est d'abord nommé « Johannesbau » selon un personnage principal des Drame-Mystères de Rudolf Steiner.

<sup>240</sup> Raab, Rex, Kingborg, Arne et Årne Fant, *Eloquent concrete*, Londres, Rudolf Steiner Press, 1979, p. 11.

<sup>241</sup> Steiner, Rudolf, *Enseignement et éducation selon l'anthroposophie – Connaissance de l'homme élaborée méditativement/Problèmes de l'éducation à l'âge de la puberté. Vers une forme artistique de l'enseignement/Impulsions pour l'intériorisation de la vocation de l'éducateur – 9 conférences faites aux professeurs de l'école Waldorf*, Stuttgart, 1920-23, Genève, Éditions Anthroposophiques Romandes, 1981, p. 9.

<sup>242</sup> Santomasso, Eugene Anthony, *Origins and aims of German Expressionist architecture : an essay into the Expressionist frame of mind in Germany, especially as typified in the work of Rudolf Steiner*, op. cit., p. 209.

<sup>243</sup> Steiner, Rudolf, *La conception du Goetheanum*, Genève/Suisse, Éditions Anthroposophiques Romandes, 1986, p. 18.



traditions littéraires, philosophiques et religieuses des différents arts autour de 1900<sup>244</sup>.

L'architecture du Goetheanum est vécue en tant qu'œuvre d'art total. Il s'agissait pour Steiner « de se défaire de tout élément humain personnel, et de rendre dans chaque ligne, dans chaque forme, non pas ce qui surgit de la nature humaine personnelle, mais ce que manifestent les mondes spirituels<sup>245</sup> », en une manifestation spirituelle qui est intégrée dans le processus et non pas dans la forme. Il s'agit donc de « constituer l'ensemble (architectural) comme doué d'une âme<sup>246</sup> ». Le mouvement de l'âme naît dans « la perception et l'expérience vécue des apparences physiques, (qui) provoque « des formes de pensée » dont dépend la mise en relation avec les « entités spirituelles »<sup>247</sup> ». Steiner construit à l'image de sa doctrine, qui présente une tripartition de l'« entité humaine » : une partie physique, un « corps éthéré » et un « corps astral ». L'homme est donc doté d'un « corps astral » que Steiner décrit comme « porteur du plaisir et de la souffrance, de la joie et de la douleur, des sentiments et des affects<sup>248</sup> ». Dans ce système logique, l'architecture devient le moyen par excellence de l'homme d'accéder à d'« autres vérités » s'il en fait l'expérience par un « sentiment intérieur ». Pour ce faire, la construction est considérée comme un être vivant qui, tel un champ magnétique, permet à l'homme de dévier des liaisons défavorables avec les entités spirituelles.

<sup>244</sup> Santomaso, Eugene Anthony, *Origins and aims of German Expressionist architecture : an essay into the Expressionist frame of mind in Germany, especially as typified in the work of Rudolf Steiner*, op. cit., p. 241.

<sup>245</sup> Moncelon, Jean, « Rudolf Steiner - Aperçus biographiques, Dornach, 18 octobre 1924 ». *D'orient et d'occident*, Toulouse, 1998-2011. <http://www.moncelon.com/steiner3.htm>

<sup>246</sup> Steiner cité par Pehnt, Wolfgang, *Architecture expressionniste*, Paris, Hazan, 1998, p. 203.

<sup>247</sup> Steiner cité par *Ibid.*, p. 203.

<sup>248</sup> Rudolf Steiner, « *Die okkulten Gesichtspunkte des Stuttgarter Baues* », conférence du 15 octobre 1911 et « *Planetenentwicklung und Menschheitsentwicklung* », conférence du 20 mai 1907, in Rudolf Steiner, *Bilder okkulten Siegel und Säulen. Der Münchener Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*, Édition complète 284/285, Dornach, 1977, pp. 149, 153. In Pehnt, Wolfgang, *Architecture expressionniste*, op. cit., p. 203.



« Le Goetheanum devait parler par lui-même. De ce fait Steiner baptise son édifice « La Maison du Verbe »<sup>249</sup> ». Steiner avait donc l'intention de créer une construction qui parle<sup>250</sup>, où toutes les formes expriment un même état d'âme. Le Goetheanum devait être une sorte d'abri pour ceux qui venaient en quête spirituelle<sup>251</sup>.

L'apparence externe de l'édifice devait exprimer, tant par la forme que par la résistance du matériau, une volonté de durée et de protection<sup>252</sup>. Les formes extérieures semblent émerger des volumes intérieurs grâce à une conception compatible avec la construction en béton<sup>253</sup>. Succédant à l'Art Nouveau qui transpose dans le domaine de l'architecture des formes spécifiques à la nature, l'architecture organique, plutôt basée sur le principe de la transformation, traduit davantage « les métamorphoses de formes vivantes dans un langage architectonique<sup>254</sup> » ; et cela, à une époque où les consciences sont inquiètes : les tensions qui mènent à la guerre se font sentir, d'où la création de nombreux symboles associés à la paix.

Steiner s'élève contre l'antisémitisme de son temps et tend vers un nouvel humanisme<sup>255</sup>. Cette préoccupation d'harmonie universelle est partagée par l'ensemble des artistes expressionnistes<sup>256</sup>. Le caractère irrationnel de l'œuvre de Steiner permet de poser l'idée qu'une rationalité totale devient l'équivalent de la folie. Rappelons que le rationnel a mené aux fonctionnalistes, et à des projets

<sup>249</sup> Biesantz, Hagen, Klingborg, Arne, *Le Goetheanum – l'impulsion de Rudolf Steiner en architecture*, op. cit., p. 96.

<sup>250</sup> Raab, Rex, Kingborg, Arne et Årne Fant, *Eloquent concrete*, op. cit., p. 33. En anglais : « House of Speech »

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>254</sup> Biesantz, Hagen, Klingborg, Arne, *Le Goetheanum – l'impulsion de Rudolf Steiner en architecture*, op. cit., p. 94.

<sup>255</sup> Werner, Uwe, « A propos des allégations accusant Rudolf Steiner d'éléments racistes et antisémites dans son œuvre ». <http://www.anthroposophie.fr/saf-race.php>

<sup>256</sup> Steiner cité par Pehnt, Wolfgang, *Architecture expressionniste*, op. cit., p. 301.

modernistes relevant souvent de l'utopie, voire d'une forme de délire.

À travers le Goetheanum, Steiner voit que tout « est l'objet d'un sentiment immédiat, qui prend spontanément forme d'art<sup>257</sup> ». Il s'agit pour lui de créer son propre « style architectural, en dehors de toute tradition<sup>258</sup> ». La construction en béton qui devient formellement le prolongement du rocher qui lui sert de socle, « par une transition évidente de la nature à l'architecture<sup>259</sup> ». Même le sens du matériau prévaut sur son aspect utilitaire, et sur celui du bâtiment<sup>260</sup>. « Ce que l'homme éprouve intérieurement, on a tenté de l'exprimer ici, non par le symbole, mais par les formes mêmes de l'architecture<sup>261</sup> ». Les formes sont générées dans le vécu de faits spirituels qui « dirigent la main de l'artiste directement sans détour par la pensée<sup>262</sup> » [...] « Le geste même de l'architecture doit être *vu et vécu*, il ne peut être *pensé*<sup>263</sup> ».

Deux Goetheanum seront construits à Dornach en Suisse, près de Bâle. Le premier, bâti en 1913, brûle en 1922 et sera plus tard reconstruit différemment. Il ouvre pour la « voie à un style nouveau<sup>264</sup> » en architecture ; en témoignent, en 1914, cinq présentations intitulées « *Ways to a new style in architecture* »<sup>265</sup>. On considère rétrospectivement, son architecture comme relevant de l'expressionnisme allemand,

---

<sup>257</sup> Steiner, Rudolf, *La conception du Goetheanum*, op. cit., p. 15.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>262</sup> Biesantz, Hagen, Klingborg, Ame, *Le Goetheanum – l'impulsion de Rudolf Steiner en architecture*, op. cit., p. 60.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>264</sup> Santomasso, Eugene Anthony, *Origins and aims of German Expressionist architecture : an essay into the Expressionist frame of mind in Germany, especially as typified in the work of Rudolf Steiner*, op. cit., p. 241.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 14.

de l'individualisme idiosyncrasique, du symbolisme, de l'art nouveau<sup>266</sup>. On l'a aussi qualifiée de fantastique, et finalement, peut-être par dépit, d'inclassable<sup>267</sup>, comme la plupart des architectures libres.

Les conceptions de Steiner sont entre autres nourries par une philosophie qui relie microcosme et macrocosme, infiniment grand et infiniment petit, dans une relation d'interdépendance et d'analogie. Le plan du Goetheanum suggère un ordre cosmique. Il exprime un concept occulte de correspondance entre le système solaire et les fonctions du corps cosmique : les relations mutuelles de la lune, de la terre et du soleil y sont à l'image de celles du cerveau, du poumon et du cœur<sup>268</sup>. Steiner relie explicitement et consciemment son travail à l'œuvre de Goethe, d'où le nom de son bâtiment.

L'ordre cosmique traduit par le plan, renvoie à la loi universelle de Goethe concernant l'infini<sup>269</sup> et justifie la création des dômes circulaires qui s'interpénètrent au niveau des rotondes (fig. 1.24), interpénétration reflétant pour Steiner une des convictions de Goethe sur les deux domaines de la connaissance – le sensible et le suprasensible. Le naturel et le transcendantal y sont interdépendants, et le résultat ne relève en aucun cas de l'illustration « des concepts transformés en symboles ou en allégories<sup>270</sup> ».

Dans ses recherches sur la métamorphose, Goethe avait découvert de telles transformations et conformités dans le monde organique<sup>271</sup>. La filiation est directe : l'architecture du Goetheanum est « la conséquence d'une architecture organique,

---

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>268</sup> Raab, Rex, Kingborg, Arne et Årne Fant, *Eloquent concrete*, Londres, Rudolf Steiner Press, p. 245.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>270</sup> Steiner, Rudolf, *La conception du Goetheanum*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>271</sup> Raab, Rex, Arne Kingborg, et Årne Fant, *Eloquent concrete*, *op. cit.*, p. 39.



qui se fonde sur la « métamorphose » goethéenne transposée dans le domaine de l'art<sup>272</sup> ».

Cette correspondance pourrait donc évoquer l'espace et la maison des dieux dont Steiner, se rapportant à l'image du temple grec, soulignait l'importance. Le temple est le lieu du rituel. Situé au centre du paysage, il en est l'autel. Habité par les dieux, il marque l'existence terrestre<sup>273</sup>.

### Désir d'absolu

Selon les textes de Ptolémée (vers 90-168)<sup>274</sup>, une hiérarchie de la connaissance et de la représentation de l'Ordre Naturel se constitue autour de trois domaines: la cosmographie, la géographie et la chorégraphie. Chacun d'entre eux est mis en relation avec une entité du cosmos<sup>275</sup> contribuant à situer l'individu en harmonie avec le monde qui l'entoure jouant ainsi de la multiplicité des points de vue et des représentations. À défaut de permanence, signifier l'Éternité c'est tenter d'approcher une réalité située aux frontières de la raison. Le tombeau, le temple, la mosquée, les pyramides sont quelques unes des tentatives pour la symboliser.

Pour Steiner, l'histoire nous permet de constater que le temple est le reflet indéniable de la vie spirituelle de l'époque qui l'a vu naître. Égyptien, perse, grec ou gothique, le temple traduit des réalités spirituelles et historiques. Selon lui, l'exemple par excellence est constitué par le temple de Salomon à Jérusalem parce que ses formes et ses proportions ont été inspirées par Dieu. Comme tous les temples de

---

<sup>272</sup> Steiner, Rudolf, *La conception du Goetheanum*, op. cit., p. 23. Cf. Goethe, Johann Wolfgang Von, *La métamorphose des plantes. Essai d'explication*, 1790.

<sup>273</sup> Steiner, Rudolf, *Art as Spiritual Activity*, Intro. par Michael Howard, Hudson, Etats-Unis, Ed. Anthroposophic Press, Vista Series, Vol. 3, 1998, pp. 162-163.

<sup>274</sup> Le modèle Ptoléméen est encore dominant au début du XVIIe siècle. Cf. Cosgrove, Denis, *Recovering Landscape – Essays in Contemporary Landscape Architecture*, New Jersey, Princeton Architectural Press, 1999, p. 118.

<sup>275</sup> Cosgrove, Denis, *Recovering Landscape – Essays in Contemporary Landscape Architecture*, op. cit., p. 106.

l'histoire, il doit servir de modèle pour ériger le « Temple du Futur ».

Anthroposophique dans ses caractéristiques générales, le temple est à la fois contenant et générateur de forces spirituelles. Dans l'architecture de Steiner, l'ordre cosmique est évoqué par le dôme circulaire, dont la forme suggère l'infini<sup>276</sup>. Les coupoles de la nouvelle construction ont été conçues avec des diamètres différents. Cette différence de volumes signifiait que sous la grande coupole l'élément physique prédominait, tandis que sous la petite coupole il s'agissait de souligner une prédominance spirituelle<sup>277</sup>.

Pour les Monistes comme Goethe, toutes les dualités de l'univers sont des manifestations directes de l'Absolu<sup>278</sup>. La dualité des forces fondamentalement inséparables est représentée par les angles et les courbes dessinant le Goetheanum. Placé sur une plateforme, le Goetheanum est emmuré, ses éléments principaux se juxtaposent pour évoquer le programme standard du temple hindou : hall d'assemblée et sanctuaire<sup>279</sup> et on passe de l'un à l'autre en traversant une succession de pièces pour atteindre le tombeau<sup>280</sup>.

Le monument de Ferdinand Cheval nous ramène lui aussi au temple de Salomon, sous la plume de Claude et Clovis Prévost, pour lesquels il « s'inscrit presque exactement dans un double carré – le rectangle d'or de la tradition biblique sur le

---

<sup>276</sup> Santomaso, Eugene Anthony, *Origins and aims of German Expressionist architecture : an essay into the Expressionist frame of mind in Germany, especially as typified in the work of Rudolf Steiner*, op. cit., 1973, p. 246.

<sup>277</sup> Steiner, Rudolf, *Art as Spiritual Activity*, op. cit., p. 169.

Les fenêtres monochromatiques de couleurs variées, exprimant le lien entre l'extérieur et l'intérieur, sont ordonnées d'une manière spirituelle et musicale. La fenêtre elle-même est conçue par un arrangement en surfaces plus ou moins épaisses, intensifiant ou diffusant les couleurs. Ces fenêtres expriment le lien entre l'esprit et la matière. Cf. Steiner, Rudolf, *Art as Spiritual Activity*, op. cit., p. 171.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 252.

modèle duquel le roi Salomon bâtit le Temple de Jérusalem et son palais<sup>281</sup> ». Cheval construisit *Seul au monde* sur un plan quasi symétrique avec une longueur de 23 ou 26 mètres pour une largeur de 12 mètres et des hauteurs allant de 6,9 à 11 mètres.

#### 1.4 Quand l'architecture devient l'ornement

En 1972, Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, publiaient « Learning from Las Vegas ». Cet ouvrage propose un idéal didactique et rhétorique des types de représentation des formes et des attitudes architecturales ainsi qu'un point de vue théorique au sujet du symbolisme en construction<sup>282</sup>. Les architectes modernes « en favorisant l'Espace et l'Articulation au détriment du symbolisme et de l'ornement, déformèrent le bâtiment entier en un canard<sup>283</sup> ». À partir de l'exemple d'une rôtisserie de canards en forme de canard – appelée « *The long Island Duckling* » publié en 1964 dans l'ouvrage de l'artiste Pop Peter Blake « *God's Own Junkyard* » – l'architecture est définie comme une enseigne : le symbole sculptural et l'abri architectural ne font qu'un<sup>284</sup> : « Cette catégorie des constructions devenant sculptures sont des submersions et des déformations par une forme symbolique englobant des systèmes d'espaces et de structures<sup>285</sup> ». Tiré de cet ouvrage, un autre exemple incarne cette expression kitsch et pop qui se rapproche de l'*architecture parlante* et de la notion de *caractère* du XVIIIe siècle : un comptoir à

<sup>281</sup> Prévost, Claude et Clovis, « Du songe à la réalité ». *Le Palais Idéal du facteur Cheval – Quand le songe devient réalité*, Jean-Pierre Jouve, Claude Prévost, Clovis Prévost, Éditions du Moniteur, 1981. Cité dans Rasle, Josette, « Avec le facteur Cheval – Un rêve c'est sérieux, un rêve c'est précieux ». *Avec le Facteur Cheval, op. cit.*, pp. 22 - 24.

<sup>282</sup> Wolf, Gary, Review « Learning from Las Vegas by Robert Venturi; Denise Scott Brown; Steven Izenour ». *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 32, No. 3 (Oct., 1973), pp. 258-260.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 163. (fig. 1.32 – 1.33)

<sup>284</sup> Venturi, Robert, Scott Brown, Denise et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (1972), Cambridge, Massachussets, London, England, MIT Press, 1977, p. 13.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 87. « Were the architectural systems of space, structure and program are submerged and distorted by an overall symbolic form. This kind of building-becoming-sculpture we call the *duck* in honor of the duck-shaped drive-in [...] ».



hamburgers en forme de hamburger, à Dallas au Texas<sup>286</sup>. En substituant l'« articulation » à la décoration, tout en rejetant l'ornementation appliquée, le bâtiment s'est transformé tout entier en un grand ornement<sup>287</sup>. Ces exemples suggèrent une manière amusante de faire de Roméo Vachon et de son cheval un interprète de ces théories modernes, faisant de l'ornement la structure même de la construction (fig. 1.29 – 1.30).

Le *Cheval à Méo* nous éloigne cependant du modèle venturien qui souligne un rapport entre la forme et la fonction. Par exemple, l'édifice de l'Orange Julep à Montréal, qui est un comptoir à jus d'orange, est enseigne (fig. 1.31), tandis que le *Cheval à Méo* n'est pas un comptoir<sup>288</sup>. Sa forme est une référence au cheval de Troie, à la force de l'image pour dissimuler une armée. C'est l'échelle et la représentation du Cheval marquant une stratégie militaire qui semble pure folie.

Selon la théorie de l'expressionnisme moderne « les formes ont un contenu physionomique ou expressif qui se communique directement<sup>289</sup> ». Alan Colquhoun, dont le point de vue se base sur celui de Gombrich, rejette cette théorie<sup>290</sup>. Selon lui,

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>288</sup> Les formes organiques de la construction de Roméo Vachon à Saint-Séverin en Beauce sont en bois et en fibre de verre. Son projet était de construire, dans son jardin, un abri en forme de cheval pour amuser ses petits enfants. Son plan était la transposition à une échelle monumentale d'un cheval jouet. Après la mort de Vachon, la communauté du village beauceron a déménagé la construction sur le terrain municipal.

Comme dans le cheval mythique, à la fois cachette protectrice et arme de guerre, l'intérieur est sombre on s'y entasse sur deux longs bancs qui se font face.

L'espace est comme une cachette et les petites ouvertures carrées qui transpercent les flancs haut de l'animal sont comme des meurtrières depuis lesquelles on peut voir sans être vus. Elles diffusent dans la pénombre une lumière ponctuelle, venant d'en haut. Un escalier intégré à l'encolure permet de rejoindre deux points de vue, situés derrière les yeux immenses du cheval.

Sous son ventre, qui procure l'abri d'un toit, les pattes font figure de colonnes. Depuis cet endroit, les dimensions de l'abri sont telles qu'elles effacent toute image du cheval : on s'y sent tout petit.

Inspirée par le cheval de Troie, cette construction ravive le souvenir des voix d'Ulysse et d'Athéna.

<sup>289</sup> Gombrich, E. H., *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on Art*, Londres, éd. Phaidon, Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1963, pp. 45-69. In Venturi, Robert, Scott Brown, Denise et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, op. cit., p. 132.

<sup>290</sup> Gombrich, E. H., *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on Art*, op. cit., pp. 45-69. In Venturi, Robert, Scott Brown, Denise et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, op. cit., p. 132.

c'est plutôt une forme d'expressionnisme permissif, du « *tout est permis* » qui a rempli un vide créé par l'exclusion « d'une partie de la pratique traditionnelle dans l'intérêt de la « science » » [...] « Ce qui paraît en surface être une discipline rigide et rationnelle de design se révèle assez paradoxalement une croyance mystique dans le processus intuitif<sup>291</sup> ». Pour Louis Kahn (1901-1974), qui prend la suite du mouvement moderne et le dépasse, l'architecture est un processus gelé; il disait dans les années 1950 que l'architecte devrait s'étonner de l'aspect de son design<sup>292</sup>. Quand l'architecture moderne a rejeté l'éclectisme du XIXe siècle, le symbolisme a été submergé. En remplacement, elle a favorisé un expressionnisme centré sur l'expression de la structure et de la fonction<sup>293</sup> : « Les architectes modernes ont abandonné une tradition iconologique dans laquelle la peinture, la sculpture et le graphisme se combinèrent dans l'architecture<sup>294</sup> ».

Venturi, Scott Brown et Izenour encouragent une sensibilité nouvelle qui puise dans les leçons du passé que les historiens ont laissé de côté<sup>295</sup>. Leur étude de l'architecture de Las Vegas démontre l'importance d'étudier toute architecture, majeure et mineure comme étant un discours symbolique qui joue un rôle primordial dans la communication humaine<sup>296</sup>. Ils proposent de tirer un maximum de ces éléments de notre environnement bâti : avec assez d'imagination et d'élan, ces éléments peuvent être utilisés pour « bien bâtir » et pour une planification humaine. Venturi a conféré un statut culturel au pavillonnaire de banlieue. Selon l'architecte et

---

<sup>291</sup> Colquhoun, Alan, « Typology and Design Method ». *Arena, Journal of the Architectural Association*, juin 1967, pp. 11-14. In Venturi, Robert, Scott Brown, Denise et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, op. cit., p. 134.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>293</sup> *Ibid.*, pp. 101-103.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>295</sup> Beardsley, Monroe C., Critique de l'ouvrage « Learning from Las Vegas ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No.2 (Winter, 1974), p. 245.

<sup>296</sup> Venturi, Robert, Scott Brown, Denise et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (1972), op. cit., p. 32 et p. 246.



l'historien d'architecture Gary Wolf<sup>297</sup> de l'Université de Virginie, les bâtiments expressifs, tels que les canards, n'ont pas besoin d'exprimer la monumentalité; la stridence et le chaotique peuvent révéler la richesse et la vie<sup>298</sup>. Selon les auteurs de *Learning from Las Vegas*, les architectes Modernes orthodoxes qui ont évité le symbolisme formel en tant qu'expression visaient à communiquer par les caractéristiques physiologiques inhérentes<sup>299</sup> : « La création de la forme architecturale devrait être un processus logique, dégagé de toutes les images déjà expérimentées, déterminé uniquement par le programme et la structure, avec le concours occasionnel, comme le suggérait Alan Colquhoun, de l'intuition<sup>300</sup> ». Les écrits des représentants du Mouvement Moderne, notamment Le Corbusier et László Moholy-Nagy (1895-1946), soulignent que la forme est le résultat tant d'une intention que d'un processus déterministe. L'intention qui dirige le design architectural est comprise dans leurs descriptions de l'intuition, de l'imagination, de l'inventivité et d'événements plastiques libres et innombrables<sup>301</sup>. Selon Colquhoun, la thèse de Gombrich avance l'idée que les formes physiologiques sont ambiguës, mais pas entièrement sans valeur expressive et qu'elles ne peuvent pas être interprétées sans un contexte culturel particulier<sup>302</sup>. Gombrich a démontré la victoire de la convention par rapport à la physiologie dans notre compréhension du sens d'une forme. Colquhoun s'oppose à la proposition de l'architecture Moderne, pour laquelle la forme est le résultat de l'application de lois physique ou mathématique

---

<sup>297</sup> Wolf architects, Boston, MA.  
<http://wolfarchitects.com/>

<sup>298</sup> Wolf, Gary, « Can we learn from Las Vegas? ». *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 32, No. 3 (Oct., 1973), p. 259.

<sup>299</sup> Venturi, Robert, Scott Brown, Denise et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* [1972], op. cit., p. 133.

<sup>300</sup> Colquhoun, Alan, « Typology and Design Method ». *Arena, Journal of the Architectural Association*, juin 1967, pp. 11-14. In Venturi, Robert, Scott Brown, Denise et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, op. cit., pp. 7-8.

<sup>301</sup> Venturi, Robert, Scott Brown, Denise et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* [1972], op. cit., p. 133.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 132.



plutôt que celui d'associations de précédents ou d'idéologies esthétiques<sup>303</sup>.

Colquhoun qualifie de « déterminisme biotechnique » le recours à l'observation des lois physiques et aux faits empiriques comme sources fondamentales de la forme de la théorie de l'architecture moderne. Les limites de la théorie moderne vont être révisées par le biais de l'intégration de la magie, de l'intuition et l'absence de référence aux modèles historiques<sup>304</sup>. En 1957, dans son ouvrage *L'Art magique*, André Breton écrivait : « Certains esprits, dont je suis, ont peine à concevoir un beau qui ne soit à quelque degré magique<sup>305</sup> ».

Pour les auteurs de *Learning from Las Vegas* les architectes romantiques ont découvert une architecture rustique et conventionnelle. Les Beaux-Arts suivent souvent l'art populaire. Les premiers modernistes s'approprient le vocabulaire industriel conventionnel<sup>306</sup> qui existe. Avant le Mouvement Moderne, lorsque l'architecture est un signe, la contradiction entre l'intérieur et l'extérieur est commune, particulièrement dans l'urbanisme et l'architecture monumentale. Les coupes baroques sont des symboles. Leur échelle les fait paraître plus grandes lorsqu'elles sont vues depuis l'extérieur que depuis l'intérieur de manière à ce qu'elles dominent le paysage et communiquent leur message symbolique<sup>307</sup>. Le sens abstrait ou les expressions reconnaissables dans le caractère physionomique des éléments architecturaux annoncent une architecture de signification : « Quand les architectes modernes abandonnèrent vertueusement l'ornement sur les bâtiments, ils dessinèrent inconsciemment des bâtiments qui étaient eux-mêmes des ornements<sup>308</sup> ». Les auteurs nomment une seconde manifestation, elle désigne une catégorie de construction devenant sculpture : le hangar décoré. Lorsque les

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>305</sup> Breton, André, *L'Art magique* [1957], Paris, éd. Phébus, 1991, p. 55.

<sup>306</sup> Venturi, Robert, Scott Brown, Denise et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, op. cit., p. 6.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 163.

systèmes d'espace et de structure sont directement au service du programme, et que l'ornement est appliqué indépendamment d'eux<sup>309</sup>, son apparence ne correspond pas tant à ce qu'il est qu'à ce qu'il évoque<sup>310</sup>. C'est l'application d'un système de symboles sur un autre qui constitue par juxtaposition de symboles distincts le hangar décoré de l'architecte<sup>311</sup>.

L'historien de l'architecture moderne, Reyner Banham (1922-1988) a mis en évidence les limites du rationalisme des modernistes (*Theory and Design in the First Machine Age*, 1960)<sup>312</sup>. Il est reconnu pour sa critique de cette génération dite « brutaliste » et nomme « architecture autre » une attitude architecturale radicale qui ne puise pas des traditions, c'est-à-dire du formalisme classicisant des architectes modernes. Par analogie, il devient possible d'entrevoir des liens entre certaines œuvres du *Répertoire* et les tributaires d'une « architecture autre » telle que définie par R. Banham. Au Québec, au niveau du processus, les constructions de Léonce Durette et de Marcel Gagnon en Gaspésie correspondent aux notions d'« *in fine* » (fig. 1.34 – 1.35). Le travail est ornemental et le processus « héroïque<sup>313</sup> ». Ces œuvres sont le résultat d'un processus ne prévoyant aucune fin formelle. Chacun met l'emphasis sur le plaisir ressenti durant le temps passé à fabriquer et à imaginer son projet. Pour Durette, l'arrêt de la construction a été imposé par un ordre médical. Pour Gagnon, c'est l'expansion de son expression sur plusieurs constructions de son village qui marque le potentiel « *in fine* » de l'œuvre, qui exprime l'infinitude de la tâche, le projet sans fin. Sa maison et le *Centre d'Art* donnant sur une plage du fleuve Saint-Laurent font partie d'un ensemble augmenté de sculptures, comme autant de marqueurs de territoire sur la rive qui vont s'engloutir sous les marées. La

---

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>312</sup> « Reyner Banham », *Encyclopédie Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/reyner-banham/>

<sup>313</sup> Venturi, Robert, Scott Brown, Denise et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, *op. cit.*, p. 91.



boutique-atelier de son fils, située quelques rues plus loin, arbore le même enduit de ciment modelé en surface. En France, Jacques Lucas poursuit toujours son œuvre, commencée en 1970 (fig. 1.36 – 1.37). L'étrange musée de Robert Tatin, d'abord nommé la « Maison des Champs », s'est édifié pendant vingt années<sup>314</sup> (fig. 1.38).

Comme celles de Gagnon, les œuvres de Lucas et de Tatin en France sont des créations en ciment modelé. Le travail s'effectue à partir d'un enduit apposé en surface sur des structures organisant les formes générales des ensembles. Il n'y a pas trace dans ce travail du « brut de décoffrage » rattaché au Nouveau Brutalisme dont il sera question au chapitre V. Leur technique est plus proche de celle qui a permis d'édifier le premier Goetheanum. Leurs créations respectives sont la marque d'un lien intime entre l'art et l'architecture. À l'exception de Durette, dont les créations sont composées d'objets trouvés et qui se rattache davantage à la catégorie des sculpteurs autodidactes, ces protagonistes sont peintres de métier. Ce qui nous touche dans leur travail, c'est l'appropriation humaine, l'ornement sur la construction. Souvent, ces créateurs recouvrent les surfaces de leurs maisons, ce qui en fait des créations anti-formalistes, tout autant qu'elles sont des enseignes ; elles appellent les autres. L'organisation des éléments qui forme les compositions de la façade n'est ni hiérarchique, ni calculée. En terme esthétique, elles sont *anti-design*. On y retrouve quelques similitudes avec le « hangar décoré », dans lequel l'ornement est appliqué indépendamment de la construction.

En France, la *Maison sculptée* de l'Essart de Lucas fait écho aux environnements de Gagnon en Gaspésie. Leurs styles décoratifs diffèrent en fonction des référents qui les sous-tendent. Gagnon s'inspire à la fois des paysages qu'il a observés et de manières de construire utilisées en Amérique du Sud. Les références de Lucas prennent source dans l'architecture amérindienne, asiatique et égyptienne<sup>315</sup> et dans sa passion pour l'œuvre de Robert Tatin. Précisons que le musée Robert Tatin est

<sup>314</sup> Le musée Robert Tatin, La Maison des Champs « la Frénouse », 53230 Cossé-le-Vivien, Mayenne, France. <http://www.musee-robert-tatin.fr/decouverte-du-musee/historique-du-musee/>

<sup>315</sup> Ronné, Hervé, *Maisons de l'imaginaire – À la rencontre d'univers insolites*, op. cit., p. 34.



situé à une cinquantaine de kilomètres de l'Essart ; lui aussi est construit à partir d'une maison pré-existante acquise en 1962, sur laquelle Tatin a juxtaposé, comme une greffe, une extension destinée à exposer ses tableaux. Le musée, connu aussi sous le nom de *Notre-Dame-de-Tout-le-Monde*, est en voile de ciment et en parpaing enduit. La surface occupée par les galeries a largement dépassé celle de la maison, qui disparaît sous celles-ci. Tatin utilise toutefois un langage plus explicitement symbolique que celui de Lucas : il élève par exemple un totem éponyme à « Notre-Dame-de-Tout-le-Monde » dans un bassin d'eau pour symboliser le lien entre la terre et le ciel.

Chez Lucas comme chez Tatin, on retrouve l'image du hangar décoré. Le parpaing sert de support au voile de ciment ornementé. Les références à l'histoire de l'art du XXe siècle s'y multiplient et ouvrent à d'autres monuments de l'histoire de l'art. Ainsi, la façade de l'entrée du musée réfère à la bouche de l'ogre de la porte aux enfers du *Bosco sacro* aux jardins de Bomarzo de la villa Orsini en Italie, où l'ogre est sculpté dans le roc<sup>316</sup> (fig. 1.39). Le parc des monstres de la Renaissance italienne devient un dragon pour Tatin. Aux linéaments de la composition originale, derrière la bouche du dragon, il en ajoute une seconde qui forme une arche sous laquelle est placée une statuette de la vierge. L'ornement devient l'écriture d'un ouvrage interminable, tant les symboles et les référents issus de nombreuses cultures abondent, au point de surcharger l'espace<sup>317</sup> : on a peur d'y entrer. Tout comme Gagnon, Tatin s'inspire de l'architecture de l'Amérique du Sud et plus particulièrement de celle des églises. Lucas et Tatin ouvrent les frontières entre l'Orient et l'Occident tandis que M. Gagnon crée des liens entre le Nord et le Sud. Durette crée son propre langage à partir des rebuts des autres. Tous partagent une quête d'universalité dont témoigne le langage formel et personnel qu'ils superposent à leur demeure.

<sup>316</sup> Plus précisément, l'ogre est sculpté en roche volcanique nommée le pépérin. Voir *Polia, revue de l'art des jardins*, n° 4, Association pour l'histoire de l'art des jardins, novembre 2005. <http://www.conservatoire-jardins-paysages.com/livres.php?id=420>  
Voir aussi le sanctuaire de Ogol, Dogon, Mali (fig. 1.40)

<sup>317</sup> Voir la description de l'Étrange Musée de Robert Tatin dans le catalogue.

### I.5 L'archétype de la grotte<sup>318</sup> et l'archétype du labyrinthe

Commentant les dernières pages de l'ouvrage de l'écrivain français Pierre Loti (1850-1923), *Le Roman d'un Enfant* (1890), Bachelard souligne la *valeur naturelle* de l'image de la grotte, qui éveille en Loti enfant une joie intime qui ne devait jamais finir. Suite à une maladie, Loti a reçu de son frère un jardin miniature, un jardin que son frère lui a creusé dans leur jardin: « L'enfant recevait là un jouet cosmique, une demeure naturelle, un prototype des antres du repos. La grotte ne quittera jamais son rang d'image fondamentale ». Loti écrit:

« ...comme nulle part ailleurs, je m'y sens en paix, je m'y sens rafraîchi, retrempé de prime jeunesse et de vie neuve. C'est ma sainte Mecque, à moi, ce petit coin-là; tellement que, si on me le dérangeait, il me semble que cela déséquilibrerait quelque chose dans ma vie, que je perdrais pied, que ce serait presque le commencement de ma fin<sup>319</sup> ».

Bachelard voit que :

« Par une condensation étrange des souvenirs, Loti unit la grotte et la maison natale, comme si la grotte où l'on a rêvé était le véritable archétype de la maison où l'on a vécu. [...] Si nous voulons garder nos puissances oniriques, il faut que nos rêves soient fidèles à nos images premières. La page de Pierre Loti nous apporte un exemple de cette fidélité à des images fondamentales. Au lieu des rêves évasifs, toujours infortunés, qu'on désigne comme des châteaux en Espagne, la grotte est un rêve concentré. Châteaux en Espagne et grottes forment la plus nette antinomie de la volonté d'habiter. Etre ailleurs, être là, voilà ce qui ne s'exprime pas seulement par des vues géométriques. Il faut une volonté. La volonté d'habiter semble se condenser dans une demeure souterraine. Les mythologues ont souvent dit que la grotte était pour la pensée primitive un lieu où se condensait le

<sup>318</sup> L'image de la grotte transposée à l'architecture n'est que vaguement représentée dans les dessins des bâtisseurs comme Sappho Morissette ou Cheval. Morissette a fait un dessin en plan du niveau le plus haut de sa construction. Sa finalité demeure conceptuelle et comprend les éléments principaux comme la division en huit et la spire. Le tracé est réalisé à l'encre noir sur papier blanc. Un seul dessin de la façade Est du Palais Idéal est réalisé par Ferdinand Cheval. Dessin photographié en octobre 1905 (98,8cm x 32,5 cm pour ses plus grandes dimensions).

<sup>319</sup> Loti, *Roman d'un Enfant*, p. 80. Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 213.



*mana* (cf. Saintyves, *Essai sur les Grottes*, à la suite de L'Antre des Nymphes, de Porphyre, Paris, 1918)<sup>320</sup> ».

Une maison sans cave ni grenier est pour Bachelard un lieu qui exclut l'irrationnel de l'architecture. Dans « La poétique de l'espace », les images premières de la cave et du grenier, du feu et de l'eau, du nid et de la coquille, éveillent un sentiment de sécurité qui protège au-delà des matériaux. Pour Breton :

[...] « la grotte, c'est-à-dire le temple souterrain, véhicule les souvenirs de la période glaciaire, véritable deuxième naissance de l'humanité. [...] Dans l'architecture, son souvenir est perpétué par le *labyrinthe*, associé aux danses rituelles, et par le *dolmen* ou « allée couverte » qui fait communiquer le primitif avec les puissances chthoniennes de la mort et de la germination [...] »<sup>321</sup>.

La caverne répond au besoin de se terrer, et Bachelard désigne la grotte comme « un refuge dont on rêve sans fin [...] On veut être protégé, mais on ne veut pas être enfermé<sup>322</sup> ». Et Breton de poursuivre « On pourrait d'ailleurs indiquer bien des rêveries de constructeurs qui cherchent une véritable continuité entre la grotte et la maison, rendant autant de cosmicité qu'il est possible à leur demeure<sup>323</sup> ». Dans l'ordre des idées-images comme celle de la coquille-grotte évoquée par Bachelard « c'est la formation et non pas la forme qui reste mystérieuse<sup>324</sup> ». Pour les auteurs Ulrich Conrads et Hans-Günther Sperlich,

« La caverne se refuse à tout contour précis; [...] Son charme réside bien plus dans l'imprécision de ses limites, dans le caractère indéfini de ses volumes et dans la prédominance du bizarre et de l'accidentel. En un mot, dans son naturel : c'est le

<sup>320</sup> Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 214.

<sup>321</sup> Breton, André, *L'Art magique*, op. cit., pp. 133-134.

<sup>322</sup> Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., pp. 208-209.

<sup>323</sup> Breton, André, *Point du Jour*, p. 234. In Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 212.

<sup>324</sup> Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 112.



contraire de l'architecture ». [...] « Le labyrinthe, comme la caverne, se dérobe au regard<sup>325</sup> ».

Salvador Dalí, se rapportant à la Sagrada Familia de Antonio Gaudí, écrit : « TEMPLE EXPIATOIRE DE LA SAGRADA FAMILIA »

[...] « Je crois la Sagrada Familia inachevable, à moins qu'un nouveau génie n'apparaisse; pour cela, il faut attendre l'ère du Verseau, une nouvelle révolution culturelle, un génie capable de superposer à l'œuvre de Gaudí un nouveau concept et un nouveau style architectoniques que nous ne pouvons pas soupçonner aujourd'hui, comme ce fut le cas pour les cathédrales qui, commencées romanes, furent continuées gothiques et achevées baroques.

C'est trahir l'œuvre de Gaudí que de prétendre vouloir ou pouvoir finir la *Sagrada Familia* d'une façon bureaucratique, rationnelle, et sans génie. Il est beaucoup mieux qu'elle reste comme une gigantesque dent cariée, pleine de possibilités<sup>326</sup> ».

L'objet en puissance, c'est l'existence de ces forces contenues, ou encore, l'expérience qui mène à l'invention par l'action de faire. Dès l'amorce du processus, la finalité de l'objet est incertaine et le résultat n'est qu'une fin temporelle marquant le résultat par une forme d'inachevé<sup>327</sup>. Les modèles à fils expérimentés par Gaudí témoignent d'une recherche sur les tensions dans l'espace. Les exemples de modèles à fils inversés réalisés pour la *Colonia Güell*<sup>328</sup> (fig. 1.41 – 1.42) et pour la

<sup>325</sup> Conrads, Ulrich et Hans Günther Sperlich, *Architecture fantastique*, Paris, Éd. Delpire, 1960, p.13. Ulrich Conrads and Hans-Günther Sperlich, *The Architecture of Fantasy: Utopian Building and Planning in Modern Times*, Westport, CT, Praeger, 1962; p. 159.

<sup>326</sup> Dalí, Salvador, 1968. Préface de Deschames, Robert, et Clovis Prévost, *Gaudí, vision artistique et religieuse*, Lausanne, éd. Edita, 1969.

<sup>327</sup> Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet*, op. cit., p. 7.

<sup>328</sup> Voir « Le Parc Güell (1900-1914) est un autre laboratoire ». Deschames, Prévost, *La vision artistique et religieuse de Gaudí*, op. cit., p.17.

Voir aussi Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet*, Bruxelles, éd. Pierre Mardaga, 1984, p. 71 (et p.101). « Le basalte est une pierre stratifiée que l'on trouve dans la nature sous forme de fût polygonal. Parce qu'il offre une grande résistance à la pression, il permet de construire des colonnes d'un diamètre réduit. Ces fragments de nature deviennent des fragments d'un système structurel basé sur l'économie et la légèreté. Gaudí a bâti en pierre ce qu'il a expérimenté en fil. » [in A. Gaudí, modèle à fils, 1898-1908, étude pour l'église de la Colonia Güell. / A. Gaudí, modèle à fils, reconstitution, 1983, Institut für leichte Flächentragwerke (IL), Universität de Stuttgart, direction Frei Otto ; reconstruction : J. Tomlow (Gaudi-Groep, TH-Delft), R. Graefe (IL), A. Walz. Ce travail a été réalisé pour l'exposition itinérante

*Sagrada Familia* sont pour J.-F. Pirson : « [...] dans l'ordre de la métaphore ce qu'il (est) dans l'ordre de la construction : un espace de forces, une exigence du bâtir, une demande d'habiter<sup>329</sup> ». C'est dire aussi que les modèles laissés par A. Gaudí, intégrés au paysage catalan, auraient pu mener à d'autres attitudes. Pour Pirson, « Avant d'être forme l'architecture est attitude, elle répond au besoin de recréer et d'inscrire les mythes et les structures du groupe sur tout ce qui est corps; la peau, ses enveloppes et le territoire ...<sup>330</sup> ». Le territoire se définit comme « un lieu chargé de mythes, un lieu entre l'homme et la matière<sup>331</sup> ». Le passage d'une matière inerte (ou informe) à une forme représente aussi le passage de l'homme dans le territoire à travers l'agencement, la mise en forme, qu'il fait des composantes du lieu. Construire, est-ce l'action, et bâtir serait alors donner sens ?<sup>332</sup>

Dans les années 1920, l'émergence du Surréalisme d'abord, puis celle de Dada et des expressionnistes, annoncent un intérêt croissant pour l'exploration dans les pratiques artistiques<sup>333</sup> des voies du subconscient explorées par Freud et Jung.

---

« Der Hang zum Gesamtkunstwerk », organisée par H. Szeemann, Kunsthäuser Zürich (gefordert durch die Körber-Stiftung, Hamburg). In Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet*, op. cit., p.61.

<sup>329</sup> Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet*, op. cit., p.68.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p.76. Voir E. Guidoni, *L'Architecture primitive*, Paris, éd. Berger Levrault, pp. 32-36. « Enfin Guidoni rattache à l'architecture vernaculaire « toute architecture savante en ses variations régionales ». Le temps de l'architecture populaire est linéaire et se réfère au procès de la société industrielle... ».

<sup>331</sup> *Ibid.*, p.76.

<sup>332</sup> Heidegger, Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1958, pp.170-193. In *La structure et l'objet*, op. cit., p. 9. « Construire, c'était l'action ? Bâtir, c'était le sens ? »

<sup>333</sup> Pour Dubuffet, étudiant à l'époque, les travaux présentés par Hans Prinzhorn répondaient aux idéaux surréalistes de l'automatisme. En 1967, Jean Dubuffet écrivait « ...Le mieux, le plus cohérent, serait de prononcer, pour en finir, que la création d'art, où qu'elle apparaisse, est toujours dans tous les cas pathologique » (Jean Dubuffet, « Place à l'incivisme », texte d'introduction au catalogue de l'exposition *L'art brut* au Musée des Arts décoratifs, Paris, avril-juin 1967, in Thévoz, Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, Paris, Éd. La Différence, 1990, p. 11). Michel Foucault a envisagé la maladie mentale comme une « archéologie de la libido » (Cf. Michel Foucault, *Maladie mentale et psychologie*, Paris, P.U.F., 1954, 104 pages in Thévoz, Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, op. cit., p. 55). Dubuffet réalise que l'intuition pure et l'expression originale n'allaient pas être trouvées seulement parmi les malades mentaux, mais aussi parmi les médiums, visionnaires, excentriques et autres marginaux du milieu culturel de l'art comme les pauvres, les illettrés, les vieux, les femmes, les prisonniers qui étaient similairement talentueux. S'il s'en est tenu plus particulièrement à l'art des malades mentaux en tant que collectionneur c'est afin de suivre sa définition précise de l'« Art Brut » et



Selon Hans Prinzhorn, les malades mentaux seraient capables de tirer d'eux-mêmes un véritable désir créatif libre de toute pression culturelle<sup>334</sup>. Dans son article « August Neter » publié en janvier 1955 dans la revue « Medium – communication surréaliste », Prinzhorn remarque à propos de Neter

« qu'il ne possède pas les tendances à l'unification – contraignantes à l'état normal – de l'imagination (fantaisie) et de la réalité. L'entourage réel pour lui n'a plus de caractère objectif et ne lui livre qu'un matériel dont il dispose à son gré dans le sens de son instinct fondamental. Il s'est détourné de son entourage pour se replier sur lui-même, il est devenu autiste<sup>335</sup> » [...] « Ici, des aventures schizophréniques ont été illustrées et – ce qui

---

d'éviter sa dissolution dans l'art en général. Jean-Louis Lanoux rapporte « l'art brut ce n'est pas une somme ou l'on additionnerait tout l'art des fous + tout l'art des médiums + tout l'art des prisonniers + tout l'art des autodidactes + tout l'art des illettrés » (Lanoux, Jean-Louis, Dans l'orbite de l'art brut, et autres textes pour le site ABCD, l'Art brut au futur, Paris, Jean-Louis Lanoux, 2001, p. 2. In Valérie Rousseau, « Fascination et distanciation » : architecture d'un art indiscipliné, in *Indiscipline & Marginalité* – Acte du colloque, Montréal, Société des arts indisciplinés, 2003, p. 130.) L'« Art Brut » réfère à l'art produit par quelques rares individus dotés d'un talent particulier qui travaillent complètement libres de toute influence culturelle normale. Le caractère singulier (premier) excluant du cadre des références les productions de l'« Art Brut » : « Les critères et les références de l'art culturel ne s'y appliquent pas. Chacune de ces œuvres a son propre système de critères et de références auquel il faut d'abord s'accommoder ». Jean Dubuffet disait : « ...il semble important de ne pas confondre cette inclination à contester les normes avec une déficience mentale. Faut-il prononcer que la contestation des normes sociales et la recherche de solutions novatrices sont – du moins passéee une certaine dose – une infirmité ou un crime ? Que la santé mentale s'identifie avec la déférence aux idées reçues ? »

Au sujet de l'« Art Brut », Michel Thévoz spécifie que « la répartition des anomalies présumées pathologiques et des anomalies glorifiées n'a rien de scientifique, elle dépend des valeurs socio-culturelles et varie selon les groupes ». (Thévoz, Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, op. cit., p. 13). L'art de Dubuffet est lié à l'Art Brut. Il convient de souligner que plus tard après avoir formulé son appellation, Dubuffet reconnaît que l'Art Brut est culturel (fig. 1.43 – 1.45).

<sup>334</sup> Cette idée sera clairement revendiquée en 1949 dans le manifeste de Dubuffet contenu au catalogue de l'exposition intitulé « L'Art Brut Préféré aux Arts Culturels » (Thévoz, Michel, « An Anti-Museum », in *The Artist Outsider – Creativity and the Boundaries of Culture*, E.-U., Ed. Hall and Metcalf, 1994, p. 65) tenue au « Foyer de l'Art Brut » à la galerie René Drouin, Place Vendôme à Paris. « Il semble en effet que, en Autriche et à Vienne plus qu'ailleurs, depuis quelques décennies, la folie fascine les artistes et qu'elle leur inspire des œuvres qui trouvent un succès certain auprès des amateurs. Ainsi, un mouvement s'est dessiné dans les années 50, auquel on donne communément le nom de « réalisme fantastique », représenté notamment par Erich Brauer, Ernst Fuchs et Rudolf Hausner, pratiquant un style psychédélique et hallucinatoire inspiré par Jérôme Bosch et par les planches du livre du Dr Hans Prinzhorn *Bildnerei der Geisteskranken*. Dans la génération suivante, des artistes tels...se sont servis de leur propre corps comme d'un instrument de provocation en donnant dans les galeries d'art, le spectacle...sadisme, masochisme, nécrophilie, coprophilie, zoophilie, etc. » (Thévoz, Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, op. cit., p. 69.)

<sup>335</sup> Prinzhorn, Hans, « August Neter ». (Traduit de l'allemand par Meret Oppenhei.) *Medium – communication surréaliste*, No. Wifredo Lam, Nouvelle série, Janvier 1955, p. 28.



ailleurs pourrait être accessoire – aucune méthode de représentation rationnelle ne leur est adaptée. Les deux voies de secours qui s'offrent généralement à nous pour pénétrer des complexes de représentations schizophréniques sont ici barrées : la raison aussi bien que l'esthétique<sup>336</sup> ».

L'intérêt de Breton pour les « expressions de la folie » se retrouve également dans le texte *L'Art des fous. La clé des champs*, où Breton, reprenant la formule de Lo Duca, écrit : « À nos yeux, le fou authentique se manifeste par des expressions admirables où jamais il n'est contraint, ou étouffé, par le but raisonnable. Cette liberté absolue confère à l'art de ces malades une grandeur que nous ne retrouvons avec certitude que chez les Primitifs...<sup>337</sup> ».

---

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>337</sup> Breton, André, *La clé des champs*, Paris, Éd. Du Sagittaire, 1953, p. 227.

## Chapitre II

### Qualités pathologiques et pathologie de l'expression, folie et architecture

Dans ce chapitre, nos observations des œuvres du *Répertoire* ainsi que la recherche de référents sont axées sur la capacité à émouvoir de l'architecture.

Nous considérons l'apport de notre recherche comme l'élargissement des possibilités d'expressions émotives et symboliques que partagent les romantiques, les expressionnistes et les surréalistes.

Les architectures expressionnistes supplantées par celles du Modernisme ont été influencées par les théories de la psychanalyse dans une direction s'opposant au modèle rationaliste (panoptique), mais poursuivant le même intérêt pour l'impact psychique de l'architecture. Elles ont en commun avec les *architectures outsiders* du *Répertoire* d'avoir investi l'impact de ce que l'humain peut éprouver intérieurement lorsqu'il est confronté à l'architecture (peur, insécurité, plaisir...), c'est-à-dire son caractère irrationnel.

Nous considérerons l'influence des premières recherches en psychiatrie qui ont eu une incidence sur le domaine de l'art et de l'architecture dont « L'Art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie » (1907) par Marcel Réja et « Expressions de la folie » (1922) par Hans Prinzhorn<sup>1</sup>. André Breton dans « L'Art des fous, la clef des champs » (1948) fait l'apologie de l'art des malades mentaux et marque la transformation du rapport entre la société occidentale et la folie qui s'opère : « Il ne s'agit plus simplement d'enfermer les malades, de les exclure<sup>2</sup> ». L'art des « fous » serait l'ancêtre de l'Art Brut<sup>3</sup>. C'est d'après l'ouvrage « Art brut, psychose et médiumnité » (1990) par Michel Thévoz, qui a succédé à la direction de Jean

<sup>1</sup> Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken* (Berlin: Springer, 1922; reprint, Berlin: Springer, 1968). Publié en français sous le titre *Expressions de la folie*, Paris, Gallimard, 1984. Réédition 1996.

<sup>2</sup> « œuvres des malades mentaux », Lascault, Gilbert. *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/oeuvres-des-malades-mentaux/>

<sup>3</sup> « art brut », Damisch, Hubert. *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-brut/>

Dubuffet à la Collection de l'Art Brut à Lausanne, que nous allons investiguer le changement de vision qui s'est opéré dans la première partie du XXe siècle. André Breton et les surréalistes voient le caractère médiumnique associé à des œuvres dont les auteurs ne s'attribuent pas leurs travaux comme susceptible de révéler les profondeurs de l'inconscient. Breton et Gaston Bachelard reconnaissent le *Palais Idéal* comme relevant de cette lignée. « L'Histoire de la folie » par Michel Foucault nous permet de faire un survol des changements sociaux qui ont conduit à une perception renouvelée de la folie.

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent les nouvelles notions sur l'impact psychique de l'architecture avaient déjà été investies par l'expressionnisme auquel Rudolf Steiner est associé. Avec le Goetheanum, construit entre 1925 et 1928 Steiner revoit la question de l'archétype du temple en imposant architecturalement son dogme anthroposophique. Les manifestations hors les normes des formes traditionnelles de l'architecture démontrent un renversement des valeurs. Comme celle de Ferdinand Cheval, l'approche de Steiner a permis de générer des architectures qui puisent dans une logique « a-culturelle », contribuant à une évolution de l'idéal dans le domaine de l'architecture. Ces courants peuvent être mis en relation avec les œuvres du *Répertoire* en ce sens qu'ils s'opposent à la rationalité ordonnée de l'architecture moderne.

Dans le présent chapitre, à la lumière des significations associées au mot *folie*, nous tenterons de mieux comprendre pourquoi l'ensemble des architectures étudiées, le plus souvent qualifiées d'insensées, d'inventives ou d'originales, ou classées comme marginales, peuvent être abordées sous l'angle des folies de l'architecture. Nous examinerons les constructions de Robert Garcet, Ferdinand Cheval et Simon Rodia de ce point de vue.

En équilibre sur une ligne fragile entre rationnel et irrationnel, les travaux respectifs de Cheval et Steiner ouvrent, chacun à leur manière, à la problématique des limites du raisonnable. Les recherches ultérieures qui fondent les projets architecturaux de



Bernard Tschumi et de Rem Koolhaas (*New York Delire*) révèlent cette frontière au delà de laquelle l'architecture des folies se fait image de l'inconscient.

L'exposition « Deconstructivist Architecture » (MoMa, New York, 1988) a entre autres présenté les travaux de Koolhaas et de Tschumi et annonce une nouvelle sensibilité architecturale<sup>4</sup>. C'est une architecture en apparence irrationnelle qui est imaginée de façon formellement expressive par une géométrie d'obédience non euclidienne, inspirée des représentants de l'avant-garde russe constructiviste (1913-1933) : V. Tatlin, tour de la 3<sup>e</sup> Internationale 1919 ; El Lissitzky, Tribune de Lenine 1920, A. Rodchenko, dessin pour la station de radio 1920...), ce que nous verrons de plus près avec le philosophe et théoricien Jacques Derrida.

Le concours pour le parc de la Villette à Paris (1982), auquel Koolhaas a participé et dont le projet remporté par Tschumi est construit entre 1984 et 1987, met de l'avant des intentions anti-hiérarchie, anti-structure et anti-formalisme. Il s'agit d'un ensemble accumulant les différences : l'architecture du jardin échappe à l'illusion de signifier un sens précis et se rapproche des recherches sur l'anonymat (ou la non-identité) ou la pluralité soulevées par l'ouvrage « Learning from Las Vegas ». Le psychanalyste Félix Guattari et Gilles Deleuze se sont penchés sur l'idée d'un processus qui « décontextualise » un ensemble de relations, s'opposant à l'idée d'un sens premier ou « originel ». George Teyssot, dans son article « L'architecture comme membrane », précise que Deleuze et Guattari ont reproché à la psychanalyse la conception du corps comme *tabula rasa* permettant aux événements tracés par le langage de s'y inscrire et au pouvoir d'y écrire sa loi<sup>5</sup>. Ce concept qu'ils nomment déterritorialisation (1972) est associé à la notion de désir comme substitut à l'inconscient ou à un démiurge incontrôlable, et s'oppose à ce qu'annonce la psychanalyse concernant la quête de notre « moi ». Cela nous

<sup>4</sup> « Deconstructivist Architecture », *The Museum of Modern Art*, 23 juin – 30 août 1988.  
[http://www.moma.org/docs/press\\_archives/6501/releases/MOMA\\_1988\\_0004\\_4.pdf?2010](http://www.moma.org/docs/press_archives/6501/releases/MOMA_1988_0004_4.pdf?2010)

<sup>5</sup> Teyssot, George, « L'architecture comme membrane ». *Explorations in architecture, teaching, design, research*, [trad. française par Mireille Onon], Basel, Boston, Berlin, ed. Birkhäuser, 2008, p. 167.

rapproche d'une certaine façon des prémisses de l'art médiumnique dont l'auteur ne s'attribue pas entièrement sa création.

Nous allons voir avec le texte « Point de folie – maintenant l'architecture<sup>6</sup> », consacré à l'œuvre de Bernard Tschumi par Jacques Derrida, que c'est en substituant une architecture du pouvoir par une architecture d'empathie qu'une *architecture de l'autre*<sup>7</sup> comme celle du parc de la Villette peut émerger. Pour Foucault et Koolhaas, c'est la notion de plaisir qui est centrale à l'idée d'un contre-pouvoir. Si Tschumi renvoie à Deleuze et Derrida, Koolhaas peut être associé à la théorie de Jung sur l'idée d'inconscient collectif ; cette quête de l'inconscient est aussi au centre des découvertes attribuées à l'Art Brut et au Surréalisme. A. Breton, en 1925, énonce la théorie du « modèle intérieur », directement en lien avec la question de l'inconscient, en rupture avec les romantiques qui ont cherché dans la nature un miroir de leurs sentiments intimes<sup>8</sup>.

Jung voit la présence de l'inconscient se révéler à travers l'ensemble « des images archaïques et universelles qui se manifestent dans les rêves, les croyances religieuses, les mythes et les contes [...] les archétypes apparaissent parfois sous leurs formes les plus primitives et les plus naïves (dans les rêves)<sup>9</sup> ». C'est à travers l'idée d'archétypes définis comme autant d'« expériences psychiques spontanées »

<sup>6</sup> Jacques Derrida, « Point de folie — maintenant l'architecture ». *La Case vide*, Londres, Architectural Association, Folio VIII, 1986.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> À ce sujet voir Marcel Duchamp « Why Not Sneeze Rose Sélavy? » [1921] dédié au « double féminin ». In Bell, Daniel, « Culture savante vs culture de masse ». *Les contradictions culturelles du capitalisme* [1976], Paris, PUF, 1979 (chap. 3 « La sensibilité des années soixante »), pp. 129-154.

<sup>9</sup> « Les archétypes de l'inconscient collectif, 1935/54 ». In Jung, *Collected Works of C. G. Jung*, Vol.9, 1ère partie, 2e éd., Princeton University Press, 1968, 451 p. (p. 3-41), (§1-86), & Jung, *Les racines de la conscience*, Paris, Buchet Chastel, 1971, p. 11-59. Pour la citation complète : « Il semble qu'il existe, outre l'inconscient purement personnel supposé par Freud, un niveau inconscient plus profond. Ce dernier se manifeste par des images archaïques et universelles qui se manifestent dans les rêves, les croyances religieuses, les mythes et les contes. En tant qu'expérience psychique spontanée, les archétypes apparaissent parfois sous leurs formes les plus primitives et les plus naïves (dans les rêves), parfois aussi sous une forme beaucoup plus complexe due à une élaboration consciente (dans les mythes) ».



que s'exprime l'inconscient. Selon Jung, s'il est vrai qu'une part de ces archétypes est disséminée dans la tradition ou le langage, il est tout aussi vrai qu'« ils peuvent surgir spontanément hors de toute influence extérieure<sup>10</sup> ». Les marginalités, l'exclusion, la folie et leurs manifestations psychiques, inconscientes et spontanées, relèveraient du monde des archétypes jungiens. Rappelons que Gaston Bachelard en architecture, après qu'il ait investi les théories de Jung à partir des caractéristiques spatiales des lieux dans son ouvrage « La poétique de l'espace » (1957) dont la lecture nous a particulièrement concernée au premier et troisième chapitres de cette thèse. Pour Bachelard, c'est l'image des forces et des matières qui sont privilégiées, ce que nous avons relevé en évoquant la description de l'art baroque par Huyghe au premier chapitre. Rappelons que cet auteur a identifié la géométrie fractale en reconnaissant l'effet du temps et des forces de la nature (tourbillons, flammes) de l'art baroque.

Suite à l'image de la grotte que nous avons investiguée au chapitre précédent, nous examinerons ici l'archétype du château : selon Bachelard, il ouvre à une autre catégorie d'images qui a été au centre de réflexions surréalistes. Ce modèle emblématique des architectures fantastiques est lié au sens d'une production extravagante de l'imaginaire, au caractère déraisonnable d'un usage ou d'une implantation qu'ont privilégié les folies romantiques devenues résidences princières. Rappelons que ce qui vient de l'imaginaire est, pour Antoine Furetière (1619-1688), soupçonné de folie<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Aspect psychologique de l'archétype de la mère. 1. Sur le concept d'archétype [1939]. In Jung, *Collected Works of C. G. Jung*, Vol.9, op. cit., p. 75-80, (§148-155), & Jung, *Les racines de la conscience*, op. cit., p.89-95.

« La contribution de Jung consiste en ce qu'il a démontré que les archétypes sont répandus non seulement par la tradition, le langage ou la migration, mais qu'ils peuvent surgir spontanément hors de toute influence extérieure. On insiste sur le fait que le contenu d'un archétype n'est pas prédéterminé ; il s'agit plutôt d'une potentialité de représentation qui peut s'actualiser de façon variée. Dans cette perspective, l'archétype est semblable à l'instinct ; tous deux ne sont prédéterminés que dans la forme et tous deux ne sont démontrables que par leurs manifestations ».

<sup>11</sup> Velasco, Manon, « *Ma trop exotique fantaisie* » : l'esthétique de la vision chez Saint-Amant, Mémoire de recherche pour le Master Lettres et arts, spécialité « Littérature », parcours « Métiers des bibliothèques », directeur de recherches : M. Stéphane Macé, Université Stendhal (Grenoble 3), UFR de Lettres et Arts, Département de Lettres modernes, 2011, p. 29.



Plus près de nous, avec Bernard Tschumi, la signification du mot folie s'étend pour inclure le sens de distrait, errant : « *spaced out* »<sup>12</sup>. C'est précisément cette notion qu'il illustre avec son travail au parc de la Villette à Paris, constitué par un ensemble d'édicules placés selon une trame prédéfinie, en fonction de marqueurs de territoire. Il crée ainsi un espace sans frontière, ouvert aux déviances et à l'expansion infinie par le système de planification qui l'a généré.

Dans un autre registre, les parcs d'attraction comme *Disneyland* et *Coney Island* constituent autant d'exemples de sites desquels émergent, à travers les folies, une architecture de l'archétype et du fantasme. Le délire à la source d'une architecture fantastique devient le symptôme de la folie qui se fait lieu de passage. C'est d'ailleurs le délire qui permet à Koolhaas d'établir une connexion implicite entre Manhattan et *Coney Island*, devenu portrait et théâtre miniature de la cité.

Les travaux sur la folie par Michel Foucault nous fournissent une base historique concernant les questions qui touchent à la marginalité et à l'exclusion sociale, et les réponses que le domaine de l'architecture leur a apportées (hospices, asiles, prisons). L'analyse de Foucault s'appuie sur les techniques disciplinaires associées à l'architecture. Les asociaux que l'on enferme à l'âge classique comptent parmi leurs rangs les fous, les pauvres, les libertins, les hystériques. Concernant le XIX<sup>e</sup> siècle, Foucault rapporte comment l'éveil des consciences, désormais scandalisées par les vestiges des asiles, les désigne comme exemple d'architecture terrible. Son constat témoigne de la capacité qu'ont certaines architectures à révéler tout autant une part d'inconscient collectif qu'une part de conscience du pouvoir par ceux qui les ont édifiées. A travers ce chapitre, les ouvrages *Histoire de la folie à l'âge classique* et *Surveiller et punir*, nous aiderons à tenter de définir les phénomènes de

---

<sup>12</sup> À ce sujet voir aussi la définition du mot folie de Furetière : « Folier, v. act. & neut. Vieux mots, qui se trouve dans les Coûtumes, il signifie raillery, badiner, folâtrer. Il signifie aussi errer, se tromper ». In Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, & les Termes des sciences & des arts*, La Haye / Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 1690, vol. II, 2600p.

classification des marginalités, de la folie, de l'exclusion, ce que nous ferons à travers les prismes particuliers que nous imposent des normes et des valeurs culturelles occidentales, en particulier celui de la distinction entre le rationnel et l'irrationnel.

Il est à noter que la *folie pénitentiaire* est un type particulier de folie qui démontre la capacité qu'a l'architecture carcérale de modifier nos comportements et d'en induire de nouveaux. De la même façon, l'architecture asilaire a le pouvoir de rendre fou par séquestration<sup>13</sup>. Alors que les modèles de surveillance correspondent à ceux utilisés dans les usines dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, il faut peut-être voir tout le système panoptique imaginé par Jeremy Bentham à l'origine de comportements ouvertement pathologiques.

## II.1 Michel Foucault, vers une distinction entre normal et pathologique

Pour Foucault, l'évolution des idées est soumise à des transformations adaptées aux changements sociaux qui ont mené à la distinction entre normal et pathologique. En 1961, dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, il remarque que « Jusqu'à la Renaissance, la sensibilité à la folie était liée à la présence de transcendances imaginaires<sup>14</sup> ». Ainsi, l'opposition « folie-raison » serait une élaboration du XVII<sup>e</sup> siècle servant à définir une limite culturelle et à cerner la « raison » classique par rapport à la « déraison ». Un comportement anormal est alors pathologique, c'est-à-dire qu'il s'écarte du type normal attribué à une fonction et devient par là peu susceptible d'être normalisé.

---

<sup>13</sup> Dans le langage médical, la folie pénitentiaire est « celle qui se développe dans les pénitenciers, les asiles, les prisons, les bagnes, etc. sous l'influence de la séquestration ». Cette dernière définition souligne un des pouvoirs de l'architecture sur ses occupants. In *Le Dictionnaire de la langue française*, Littré.

<sup>14</sup> Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* [1972], Paris, éd. Gallimard, 2003, p. 102.

La distinction entre normal/pathologique trouve comme origine les régimes médicaux de l'Antiquité où se développe une « condamnation éthique de l'erreur<sup>15</sup> ». Il s'agit donc bien, au fond, de pouvoir : une manière de contrôle s'installe par la construction d'un monde fait entièrement par l'humain, effaçant toute trace d'animalité. Raisonner c'est alors calculer, planifier, ordonner. Lorsque Foucault revoit les théories de l'antiquité sur la question de la subjectivité, il souligne que la combinaison plaisir/désir forme une force incompréhensible, indescriptible, insensée. C'est par une ruse qui préside à la raison, ou encore par une règle divine ralliant culture et nature, que les images mythiques prennent leur origine. Toutefois, selon Lévi-Strauss, tout usage de la fonction symbolique n'est pas une construction et l'étude des « sauvages » tend à démêler « ce qu'il y a d'originaire et d'artificiel dans la nature actuelle de l'homme<sup>16</sup>... ».

Selon Georges Steiner, ce sont les structures linguistiques qui déterminent ce que l'individu perçoit de son univers et comment il le pense<sup>17</sup>. Pour découvrir un langage et une tradition, il faut abandonner les structures grammaticales pour celles de la poésie<sup>18</sup> ; pour créer une architecture qui reflète le langage et la tradition il faut renoncer à penser l'architecture à travers les seules normes et techniques de constructions, mais l'entrevoir sur un autre terrain que la raison, qui serait l'équivalent architectural de la poésie. Aborder la complexité, c'est tenter de tirer un seul sens de ce qui en a plusieurs. Le langage du fou « remonte vers le vide du sens. Dans le délire on trouve, et à foison *du* sens mais pas *de* sens précis<sup>19</sup> ».

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 133. « La transformation des interdits en névroses passe par une étape où l'intériorisation se fait sous les espèces d'une assignation morale : condamnation éthique de l'erreur ».

<sup>16</sup> Rousseau, Jean Jacques, *Discours sur l'origine de l'inégalité* [1755]. Cité par Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, – *Le grand livre de l'ethnologie contemporaine* [1955], Paris, éd. PLON, coll. Pocket – Terre Humaine poche, no. 3009, 2005, p. 469.

<sup>17</sup> XIXe siècle, in Steiner, Georges, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, 1975, p. 78.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>19</sup> Gros, Frédéric, *Foucault et la folie*, *op. cit.*, p. 109.



Foucault examinait des « murs » similaires à ceux qui ont inspiré Dubuffet, Le Corbusier et Jean Paulhan devant la découverte des œuvres du criminel fou, Adolf Wölfli. Le tableau de Wölfli, présenté à la collection de l'Art Brut, *Ville géante aux oiseaux coucou*, 1923<sup>20</sup> multiplie les regards obsédants qui jaillissent de toute part (fig. 2.1). Récurent dans son œuvre, ce motif témoigne peut-être de l'impact qu'a eu sur lui le traitement des criminels par une architecture de la surveillance qu'il a longtemps éprouvé. Comme celui de la plupart des artistes de l'Art Brut, son travail porte la marque d'un profond désir de tout transmettre et communiquer par des formes et des images réinventées à travers un savoir autodidacte. Ce cheminement, cette quête de la part d'un individu qui porte officiellement les stigmates de la folie, est analogue à celle des créateurs qui figurent au *Répertoire*, tels que Ferdinand Cheval, Robert Garcet ou Richard Greaves.

## II.2 L'expérience de la folie

C'est au XVe siècle, en Espagne, qu'est fondé le premier hôpital d'insensés d'Europe. Avec l'arrivée de ce nouveau type d'institution, on assiste à la création d'une catégorie pour définir la folie immanente à la raison; celle qu'aurait découverte Érasme.

La construction des léproseries, puis leur utilisation pour l'internement des fous, illustrent la réalité du transfert lent mais direct du symbole morbide de la lèpre et de la peste vers le domaine de la Folie. La tragique figure de la mort aurait migré vers celle, comique, du fou. « La folie prend le faux pour le vrai et la mort pour la vie<sup>21</sup> ». Le spécialiste de Michel Foucault Frédéric Gros souligne qu'au XVIe siècle, c'est le passage d'une expérience cosmique à une expérience anthropologique de la folie qui constitue une « révélation » du sens de cette dernière<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Peiry, Lucienne, *L'Art brut*, Paris, *op. cit.*, p. 127.

<sup>21</sup> Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>22</sup> Gros, Frédéric, *Foucault et la folie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 47.

À l'âge classique apparaît une nouvelle construction mentale destinée à rendre compte de l'expérience de la folie. Elle qui traduit un nouveau dessein, c'est-à-dire une nouvelle façon de concevoir à la fois cette expérience et la relation entre les non fous et les fous<sup>23</sup> : ce changement de paradigme implique à la fois qu'on dénie maintenant au fou une individualité précise et qu'on le mette à l'écart. Il est question d'une conscience éthique dans laquelle la raison prend naissance<sup>24</sup> et « la folie devient une des formes mêmes de la raison<sup>25</sup> ». Selon Foucault, « L'internement classique avait été une mise au silence, [...] un dialogue muet<sup>26</sup> » entre l'internement, les prisons et les cachots.

Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, « la maison d'internement n'est plus seulement la léproserie à l'écart des villes; elle est la lèpre elle-même à la face de la cité<sup>27</sup> ». Le problème de la folie est dès lors envisagé du point de vue du droit et de l'individu libre<sup>28</sup>. « La folie est aliénée<sup>29</sup> », le fou est devenu autre : c'est l'image inverse de la justice classique<sup>30</sup>. L'internement ayant lieu à l'écart de la société, « la folie n'existe plus

<sup>23</sup> Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 160-161.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 186 et 188.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 616.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 446.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 547.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 553. Cf. Maldiney, Henri, *Penser l'homme et la folie* [1991], Grenoble, éditions Jérôme Million, 2007, p. 9. « [...] cette phrase de Michel Foucault : « Exclu au nom de la raison, le fou à notre époque est aliéné par la psychiatrie qui confirme son étrangeté et codifie ». Aliéné signifie primitivement : ce qui appartient à un autre. Or le sens final du malade rejoint ce sens primitif : il est aux mains des autres, objet d'étude et de soins. À une époque, qui dure jusqu'à *Esquirol* (1772 - 1840), où la manie était le nom générique de la folie, le malade était ce *mainómenos*, ce hors de soi, étrange parce qu'étranger à soi. Mais ce hors de soi, qui était hors de sens, « forcené », c'est-à-dire hors de sentiment de soi-même, est devenu – à l'époque de la raison triomphante – hors de sens, dans une autre acception : hors de signification. Un être donné à voir, mais non à entendre et à comprendre : un monstre, qui ne peut être que montré, depuis qu'on en a refoulé, ou plutôt retranché la signification première qui était d'avertissement (*monstrum*=*monestrum*). Tombé hors de la condition humaine, il est en pays étranger ».

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 559-560.

que comme être vu<sup>31</sup> » et émerge à nouveau dans le domaine public comme « monstre<sup>32</sup> ».

De ce point de vue, l'internement devient la version institutionnelle de la déraison<sup>33</sup> et la folie correspond à la force vive et secrète de la raison, devenant essentielle à la raison elle-même<sup>34</sup>. La forme la moins extrême de folie se trouve dans le rapport imaginaire que chacun entretient avec lui-même<sup>35</sup>.

Le rationalisme classique observe et se protège à la fois de la déraison et d'une liberté absolue<sup>36</sup>. La folie se trouve ainsi rattachée<sup>37</sup> à une valorisation morale et à une expérience éthique : « une folie tout habitée par l'éthique de la déraison et le scandale de l'animalité<sup>38</sup> ».

Ce rapport entre normal et anormal transforme discrètement les termes d'une liberté civile<sup>39</sup>. Foucault écrit justement : « Toute folie cache une option, comme toute

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 605 : « La science des maladies mentales, telle qu'elle pourra se développer dans les asiles, ne sera jamais que de l'ordre de l'observation et du classement. Elle ne sera pas dialogue. Et ne pourra l'être vraiment que du jour où la psychanalyse aura exorcisé ce phénomène du regard, essentiel à l'asile du XIXe siècle, et qu'elle aura substitué à sa magie silencieuse les pouvoirs du langage ».

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 193-194.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 212. Aussi voir p. 467-468 : « À la fin du XVIIIe siècle, en revanche, la tranquillité animale appartient tout entière au bonheur de la nature ; et c'est en échappant à la vie immédiate de l'animal, au moment où il se forme un milieu, que l'homme s'ouvre à la possibilité de la contre-nature et s'expose de lui-même au péril de la folie [...] La folie a été rendu possible par tout ce que le milieu a pu réprimer chez l'homme d'existence animal ».

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 172-174.



raison un choix librement accompli<sup>40</sup> ». La maladie mentale à l'âge classique, n'existe pas<sup>41</sup> ; à cette époque, le délire<sup>42</sup> est la définition la plus simple de la folie : « c'est un système de propositions fausses dans la syntaxe générale du rêve. La folie est exactement au point de contact de l'onirique et de l'erroné [...] »<sup>43</sup>.

Dans la médecine du XVII<sup>e</sup> siècle, la psychologie s'organise autour de la punition comme moyen de guérir<sup>44</sup> et la conscience juridique se renouvelle avec un nouveau droit accordé au corps médical, celui de prescrire l'internement<sup>45</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le jugement qui condamne la folie peut également se manifester sans présupposé moral, c'est-à-dire qu'il manifeste seulement le partage éthique de la raison et de la folie<sup>46</sup>. Dès lors, la folie s'insère comme maladie<sup>47</sup>, elle devient le châtiment d'un mal moral, là où l'erreur devient la faute<sup>48</sup>.

Le tout nouveau rapport qui, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'institue entre l'aliénation et la pensée médicale détermine et commande toute l'expérience moderne de la folie<sup>49</sup>.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 265. À ce sujet voir aussi Gros, Frédéric, *Foucault et la folie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 67. « La caractérisation des espèces de folie [...] se plie toujours aux exigences de l'intuition d'une folie comme « rien », surtout pour la catégorie de « démence » ; la « manie » et la « mélancolie » s'ordonne plutôt selon une logique imaginaire des éléments (Foucault retrouve alors un style d'étude proche des analyses de Bachelard) ».

<sup>42</sup> Voir à ce sujet Maldiney, Henri, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, éditions Jérôme Million, 1991, p. 10. La définition de Henri Maldiney des manifestations du délire indique que « Les conduites délirantes reposent en effet sur des structures d'acte dont les intentionnalités défailantes expriment, dans leur échec même, la hantise d'une convergence à la fois tentée et perdue ».

<sup>43</sup> Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 309.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 411-412.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 373.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 623.

Au début du XIXe siècle, avec Tuke<sup>50</sup> les pratiques de répression prennent la forme de l'autorité. Avec Pinel, l'asile « devient un instrument d'uniformisation morale et de dénonciation sociale<sup>51</sup> ». Ainsi, « le refus de la folie ne sera plus exclusion éthique<sup>52</sup> ». La folie est perçue comme l'envers de la société<sup>53</sup> et prend sens dans une morale sociale: « la folie de l'écrivain...la vérité de l'œuvre<sup>54</sup> ».

### II.3 Pathologique

Nous avons examiné l'émergence de la psychanalyse qui a influencé les théories esthétiques hors norme. Ces recherches suivent les progrès de l'optique, marqués par l'impressionisme et le cinéma – qui sera plus tard associé à la perte de l'« aura » de l'image par Walter Benjamin – et s'opposent au système de diffusion de l'art de l'époque. L'intérêt de quelques aliénistes au début du XXe siècle s'est porté sur une imagerie idiosyncrasique de plus en plus éloignée d'une perception empathique (expressionniste). Ces docteurs psychiatres attribuent à la médiation de la pathologie le potentiel de révéler l'inconscient à travers l'art des malades mentaux. Pour Marcel Réja, le processus créatif est lié aux « conditions intérieures susceptibles de mettre en œuvre l'activité artistique<sup>55</sup> ». Nous verrons l'influence de son travail ainsi que de celui de Hans Prinzhorn d'après l'ouvrage « Art brut, psychose et médiumnité » (1990) par Michel Thévoz, successeur de Jean Dubuffet

---

<sup>50</sup> Samuel Tuke (1784-1857) est un aliéniste britannique dont le père et le grand-père ont fondé la *Retraite*. Il a consacré ses soins à l'amélioration du sort des aliénés. Tuke a cherché « à créer un milieu à l'identique d'une famille, incarné selon lui dans la structure de la communauté des Quakers. En conséquence, à l'intérieur de l'asile, le lou ri'a jamais paru aussi étranger à lui-même, qu'avec l'avènement de la folie comme maladie mentale ». (Chebili, Saïd, *Foucault et la psychologie*, Paris, L'Harmattan, coll. Epistémologie philo sciences, 2005, p. 75.)

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 613.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 473-474.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 661.

<sup>55</sup> « Marcel Réja, un médecin visionnaire », Fonds littéraire de l'I.I.R.E.F.L. <http://fous-litteraires.over-blog.com/article-marcel-reja-un-medecin-visionnaire-52973294.html>

à la direction de la Collection de l'Art Brut à Lausanne et perpétuateur du point de vue qui place l'art des « fous » à l'origine de l'Art Brut<sup>56</sup>.

C'est au milieu de XIXe siècle qu'émerge l'intérêt pour les créations issues des milieux psychiatriques. Ce sont d'abord des médecins-psychiatres qui collectionnent les œuvres de leurs patients. Puis, au début du XXe siècle, Réja et Prinzhorn vont tous deux ouvrir « une voie dissidente qui les a écartés de la psychiatrie institutionnelle, et qui les a orientés vers l'Art Brut et l'antipsychiatrie<sup>57</sup> ».

Réja se pose la question du bien-fondé de la copie optique, monoculaire et perspectiviste des apparences, dont le principe, au fond, est restreint à notre aire et à notre culture. C'est qu'avec l'abondance de modèles prescrits s'opère une forme de contrôle sur la perception. Les inventions de l'optique, notamment de la photographie, fixent désormais des représentations du monde qui, isolant et diffusant des trompe-l'œil en parcelles, deviennent une « *Vérité complice du mensonge* ». Le cinéma est inventé en 1895 ; à la même période, on assiste à l'émergence de l'Art Nouveau<sup>58</sup>. Réja contribue « à poser les bases d'une esthétique comparée et à ébranler les dogmes de la représentation académique<sup>59</sup> ». Pour lui, l'œuvre d'art ne s'adresse qu'à la sensibilité. C'est la raison pour laquelle sa portée est supérieure à celle des procédés rationnels et scientifique : elle est directe, immédiate. Son travail s'appuie sur l'hypothèse que les perturbations psychiques sont susceptibles de déterminer l'apparition d'une activité artistique complexe. Il divise en deux catégories distinctes les types d'expressions ayant pour supports le dessin, la prose et la poésie. La première catégorie est la matérialisation d'une

<sup>56</sup> « art brut », Damisch, Hubert. *Encyclopædia Universalis*.  
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-brut/>

<sup>57</sup> Thévoz, Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, Paris, éditions de la différence, 1990, p. 98.

<sup>58</sup> Selon Daniel Bell les années 1890 ont été une période d'anarchie marquée par une série de révolutions « formelles » dans le domaine de l'art. Pour Roger Shattuck, dans tous les arts, 1885 est le point duquel émerge le sens du mot « moderne » (projet urbain d'Haussmann s'achève en 1880).

<sup>59</sup> Thévoz, Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, op. cit., p. 95.



activité « indifférente », la recherche d'une harmonie ou d'un arrangement relevant de l'art ornemental, voire décoratif ; dans la seconde issue du besoin de communiquer une idée obsédante ou encore une émotion tyrannique, on note l'omniprésence de symboles.

Réja présente trois cas d'œuvres d'intérêt varié. L'un d'eux, celui de la folie avérée, n'est pas abordé dans la présente thèse contrairement aux deux autres, qui correspondent aux travaux de demi-fous et de non-fous. Comme le souligne Lucienne Peiry, l'internement n'est pas favorable à la réalisation d'architecture par manque d'espace et de matériel. Néanmoins, parmi les travaux d'artistes réalisés par les « demi-fous » et les « non-fous », nous retiendrons la catégorie des dessins exécutés sans émotion et sans idées bien nettes qu'il associe à l'Art décoratif<sup>60</sup> et la catégorie des œuvres traduisant une idée ou une émotion<sup>61</sup>. De manière générale, Réja, considère que « les formes géométriques, sous leur aspect le plus simple, sont un excellent support aux inhabiletés<sup>62</sup> ». Il écrit : « Comme les ornementistes de l'art mauresque, ils s'adressent aux formes géométriques pour s'affranchir de l'imitation de tout objet réel pour créer à leur guise, se livrer au débordement de leur fantaisie, sans avoir à s'inquiéter de la ressemblance ou de la vraisemblance de leurs

<sup>60</sup> Les dessins exécutés sans émotion ni idées bien nettes et qui sont dits d'art décoratif, art ornemental issu d'une recherche décorative, ont pour principale finalité une activité destinée à se satisfaire pour elle-même. Réja souligne que la maladresse liée à la sincérité reste ce qu'il y a de plus général dans ce genre d'œuvres. L'exemple le plus explicite consiste dans l'exagération d'un caractère quelconque, au détriment de l'ensemble : « À côté de détails bien venus, des incohérences, des disproportions non motivées viennent attester que, si l'auteur a su bien dessiner, il se laisse aller à des gaucheries, à des maladresses... ». Le procédé idéaliste et récurant consiste à modifier les proportions selon l'importance que l'auteur accorde aux personnages dans un jeu d'inversion des rapports de perspective. Sur ce point, Réja établit des analogies avec les arts primitifs et notamment les peintures, gravures et graffitis rupestres. Pour certains cas, il semble qu'il s'agisse de refaire ce que l'humanité a déjà fait depuis les temps primitifs.

<sup>61</sup> À l'inverse de la catégorie précédente, les œuvres ou manifestations comportent soit une idée, soit une émotion. On remarque que l'emploi du symbole en est la manifestation la plus typique. On peut reconnaître ce cas par la présence d'analogie avec les figures du style égyptien. Dans cette troisième catégorie, les artistes prennent parfois le soin de commenter leurs œuvres. Réja y voit que visiblement l'artiste a trouvé l'expression définitive de sa pensée et veut la rendre le plus clairement possible.

<sup>62</sup> Réja, Marcel (pseudonyme de Paul Gaston Meunier), *L'art chez les fous – Le dessin, la prose, la poésie* (1907), Paris, éd. L'Harmattan, 2000, pp. 29-31. Chap. 1 Les dessins des fous - Les différentes formes d'art chez les fous. Caractères généraux. Analogies et dissemblances.

créations<sup>63</sup> ». Ici, c'est un retour plus ou moins complet avec les formes archaïques de l'Art où les auteurs réinvestissent de leurs propres expériences les premiers tâtonnements de l'esprit humain, y cherchant leur voie artistique. Mais la portée de ce retour en arrière est très variable.

[...] « Il arrive que cet arrangement géométrique sous sa forme la plus aride, fasse tous les frais de la composition comme dans le plan de cette ville qui par parenthèse reproduit le plan de la Babylone antique, à l'exception de deux artères diagonales surajoutées. C'est de la simplification à outrance ». (plan d'une ville imaginaire: 4 phares aux 4 points collatéraux - noms des rues empruntés au vocabulaire de la médecine et de la pharmacie : rue Embarras-Gastrique, rue Foie-de-Morue, etc)<sup>64</sup> ».

La distinction entre le fou et le non-fou s'effectue à partir de notions qui encore une fois font appel à l'aune du rationnel : « Le fou se distingue du non-fou en ce qu'il subit le mouvement de ses idées au lieu de le diriger. Il a perdu tout contrôle rationnel<sup>65</sup> ». En ce qui concerne les demi-fous, l'auteur considère qu'employer le mot folie pour qualifier des signes, tels les accidents d'obsession, des insomnies, des manies, des phobies « qui sont susceptibles d'apparaître chez n'importe qui, à la suite d'un travail intensif<sup>66</sup> » est vraiment extrême. Le malade mental moderne « accède à sa vérité de fou dans la perte de sa liberté<sup>67</sup> ».

Pour Foucault, l'architecture comme mécanisme institutionnel du pouvoir, avec l'invention des prisons et des asiles, est fondée sur le dogme sécuritaire d'un ratio

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 29-30. (fig. 2.2) Voir aussi Gros, Frédéric, *Foucault et la folie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 109. « Le fou n'est même pas celui qui prononce des paroles vides de sens ou formulées contre le sens commun (expérience classique de la folie). Son langage remonte vers le vide du sens. Dans le délire on trouve, et à foison *du* sens mais pas *de* sens précis ».

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>66</sup> Réja, Marcel, *L'art chez les fous, le dessin, la prose, la poésie* [1907], Paris, L'Harmattan, 2000, p. 12.

<sup>67</sup> Gros, Frédéric, *Foucault et la folie*, *op. cit.*, p 77.



des citoyens<sup>68</sup>. L'espace est organisé pour induire un pouvoir disciplinaire par le biais de la reconnaissance de la surveillance. Il s'agit de créer l'illusion d'une surveillance permanente et de maintenir le pouvoir d'un groupe sur un autre. Avec les nouveaux pouvoirs de guérisons de la médecine, ces bâtiments deviennent des outils technologiques, eux-mêmes au cœur du traitement des marginalités : l'architecture s'arroge le pouvoir de réformer les citoyens. La technologie de l'aliénation devient l'asile et paradoxalement, l'architecture acquiert le pouvoir d'aliéner<sup>69</sup>.

Jean-Baptiste-André Godin (1817-1888), influencé par Charles Fourier et convaincu que l'architecture a la capacité d'agir sur les comportements, tente de bâtir une société modèle. En 1858, le Familistère de Guise, ville française située près de la frontière belge, se pose en modèle, voire en exemple à suivre et à traduire. Le programme des équipements attenants aux unités d'habitation offre aux occupants du « Palais Social » les « équivalents de la richesse<sup>70</sup> ». Godin lorsqu'il trace, en 1858, les plans du Familistère pour les travailleurs de l'usine de Guise, veut qu'il soit comme un palais. L'intention de Godin est d'offrir le niveau de confort et d'hygiène dont profite la classe bourgeoise. Les espaces de vie sont construits autour d'une cour intérieure conçue comme le cœur social du bâtiment. C'est sur cette cour que s'ouvrent les portes et les fenêtres. Et ces fenêtres intérieures, tout comme le vaste espace central, assurent quant à eux l'autodiscipline, la sécurité et le contrôle. La possibilité même de voir les intérieurs ordonnés et la bonne conduite de leurs occupants devaient stimuler chez tous les habitants<sup>71</sup> le développement de comportements appropriés. Le projet du Familistère vise une rationalité sans faille,

---

<sup>68</sup> L'architecture des institutions académiques est aussi prenante des pratiques de contrôle sur la transformation des usagers.

<sup>69</sup> Les exclus de la société regroupaient les pauvres, les libertins, les hystériques, les maniaques, les fous, les criminels et tous les « autres » pouvant menacer la sécurité de la cité.

<sup>70</sup> *Habiter l'utopie, le familistère Godin à Guise*, Sous la direction de Thierry Paquot et Marc Bédarida éd. De la Villette.

<sup>71</sup> Cf. Paquot, Thierry, *Le familistère Godin à Guise*, Paris, éd. De la Villette, 1982. In Ponte, Alessandra, « Garbage Chutes : the Domestication of Waste », 7 septembre, 2008, p. 6.



mais son gouvernail est inversé : c'est un système qui mêle inextricablement le désir de bien être et une discipline perpétuelle, et devient, en ce sens, irraisonnable.

L'embarquement des insensés qui s'effectue par le biais de l'internement devient une conscience pratique<sup>72</sup> qui renvoie à l'imaginaire de la *Nef des fous*, imaginée dans la terreur : « Insituable, le fou ne peut être placé que sur des espaces de pure transition<sup>73</sup> ». Le sens de l'embarquement, écrit Foucault, ne réside pas « au seul niveau de l'utilité sociale ou de la sécurité des citoyens. Il s'agit plutôt, de référer les pratiques sociales à des consciences typiques de folie<sup>74</sup> ». Pour Foucault, la déraison est un objet de perception sociale et la Folie un objet d'analyse médicale<sup>75</sup>. Elle situe l'expérience *classique* de la folie comme « séparation définitive de la raison et de la déraison<sup>76</sup> ». Ce sens, qui s'articule désormais autour de cette césure particulière se traduit dans la réalité par des pratiques sociales, par des actes concrets de ségrégation (création des maisons d'enfermement) bref, par des pratiques et des gestes par lesquels il s'agit d'éliminer les « vellétés de désordre social (enfermement du monde de la misère [...])<sup>77</sup> ». La déraison est « le délire *de la raison*<sup>78</sup> ». Notons que cela ne se limite nullement aux architectures de la pathologie : dans la thèse centrale de son ouvrage « On est tous dans le brouillard<sup>79</sup> », Colette Pétonnet propose une réflexion au sujet des HLM du point de vue de l'anthropologie urbaine. De ce point de vue, elle finit par les décrire comme un genre d'architecture de contrôle, génératrice de violence morale et sociale<sup>80</sup>.

<sup>72</sup> Gros, Frédéric, *Foucault et la folie*, op. cit., p 50.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 44-45.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 44. Voir aussi p. 21.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>79</sup> Pétonnet, Colette, *On est tous dans le brouillard : Ethnologie des banlieues*, Paris, Éd. Galilée, 1979.

<sup>80</sup> Voir annexe chapitre II. Colette Pétonnet.

Relevons le fait que l'expérience moderne de la folie perd ses liens avec l'imaginaire au profit de ceux qu'elle établit avec la connaissance.

Il est à noter que les expériences issues d'un programme rationaliste et d'une approche fonctionnelle de l'architecture tombent en général vers un autre extrême, celui de l'utopie en architecture<sup>81</sup>. Dans les utopies du modernisme, les folies ramènent au subliminal, n'ayant pas d'autre place manifeste<sup>82</sup>. Il devient alors possible de souligner que les *architectures outsiders* s'actualisent souvent en opposition à ces programmes rationalistes et aux utopies du modernisme. La logique fonctionnelle de l'architecture « moderne » est selon George Teyssot une application de l'organicisme (Deleuze et Guattari) qui souligne la normalité d'une conception du corps dans son intériorité, « dans son régime de distribution interne, où les organes autonomes décomposent le tout en de multiples parties et en morcellent l'intégrité<sup>83</sup> ».

C'est par exemple le rejet de la ville et de ses incohérences sociales qui est un paradigme déclencheur chez Greaves, Ruel / Morissette, comme chez Chomo. L'utilisation de rebuts comme substance poétique devient une critique de la surconsommation inhérente aux modes de fonctionnement des sociétés occidentales (Greaves, Chomo, Litnianski, A.C.M., Léonce Durette...). Certaines de ces œuvres ont vu le jour dans des quartiers ouvriers, comme autant d'affirmations individuelles face à l'industrialisation aliénante. Le *Jardin Rosa Mir* se trouve à proximité du quartier des canuts lyonnais, Picassiette a construit en périphérie de Chartres, la *Maison peinte* d'Arthur Villeneuve à Chicoutimi a été conçue dans un environnement fortement industrialisé, et les *Tours de Watts* sont devenues un symbole populaire en banlieue de Los Angeles. Ces architectures et environnements

<sup>81</sup> Voir à ce sujet Franco Borsi, *Architecture et Utopie*, Paris, éd. Hazon, 1997.

<sup>82</sup> Vidler, Anthony, « History of the folly ». *Follies*, New York, Rizzoli, 1983, p. 13.

<sup>83</sup> Teyssot, Georges, « L'architecture comme membrane ». *Explorations in architecture, teaching, design, research*, [trad. française par Mireille Onon], Basel, Boston, Berlin, ed. Birkhäuser, 2008, p. 167.

nous renvoient alors, comme un miroir, à l'image de notre propre déraison, et par extension à celle de notre société (fig. 2.3 - 2.12).

Le *Palais Idéal* est édifié pendant les années précédant la première guerre mondiale (1890) correspondant à la Belle Époque<sup>84</sup>. Selon Roger Shattuck, ce qui marque cette fin du XIXe siècle, c'est une nouvelle structure d'expression qui se forge dans la pensée. Les traits symptomatiques de cette expression sont les aspirations de l'homme au divin, à sa croyance qu'il peut lui-même se surpasser. Selon Michel Thévoz, le style du *Palais Idéal* s'apparente autant aux influences cosmopolites de l'Exposition Universelle de 1878 qu'aux souvenirs personnels de son bâtisseur. Le *Palais Idéal*, c'est à la fois les archétypes du temple, de la mosquée, de la grotte, du château et de la folie de jardin. Il est un exemple d'architecture ouverte aux rêves, à l'inconscient et ne peut être défini par un sens précis. L'univers du songe attire les foules qui s'attardent aux détails minutieux du travail dans le Palais, qui reflète l'imaginaire d'une époque. C'est l'acte de bâtir démesuré et obsessionnel, qu'on a jugé pathologique, et contraire au comportement attendu d'un individu normal.

Le travail de Cheval est indissociable de sa vie. Le caractère singulier de son entreprise l'exclut de toute norme. Les inscriptions sur le Palais, sa biographie, en témoignent. Son récit met de l'avant la démesure de son architecture en plaçant en premier plan l'image informe d'un rocher, d'une pierre fossile qu'il pose en tant qu'irruption du rêve dans l'expérience éveillée (fig. 2.13). C'est la folie de l'œuvre. L'obsession de voir son rêve concrétisé, l'obsession de ne jamais l'atteindre, prennent le temps, ou plutôt la durée, comme marque de finalité. Les trente-trois années de la construction représentent la durée du passage sur terre d'un humain, l'empreinte de sa peine. Le mot « peine », du latin *poena*, punition, a aussi le sens du sentiment<sup>85</sup>. La construction devient l'occasion d'émettre un jugement personnel,

<sup>84</sup> Cf. Roger Shattuck dans *The Banquet Years : the Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I* – Alfred Jarry Henri Rousseau Erik Satie Guillaume Apollinaire [1958], Londres, Faber, 1959.

<sup>85</sup> Rey, Alain (dir. publ.), *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 2634. « À l'époque impériale, il a pris le sens élargi de « chagrin, douleur », qui est passé dans les langues romanes ».



il ne s'agit plus d'un subjectivisme cartésien mais d'un jugement subjectif. Cheval mentionne qu'il a accompli un travail de titan pour un homme de sa catégorie. Sans visée utilitaire bien précise, il vise par son projet, à la fois temple, tombeau, rocaille et jardin, à surpasser la condition imposée par sa classe sociale. La somme de son travail est aussi extravagante que les dépenses folles qui ont valu le nom de folies aux résidences de plaisances.

#### II.4 Cheval, fou rocailleur

Alejo Carpentier écrit : « ...le monticule s'est transformé en un palais indescriptible d'environ dix mètres de face sur huit de haut où l'on trouve des réminiscences de tous les styles architecturaux connus [...] l'unique exemplaire connu d'une architecture de déments<sup>86</sup> ». La singularité de Cheval lui valut une variété de critiques interrogeant jusqu'à son état mental :

« C'est alors que les langues se délièrent dans le pays et dans les environs. L'opinion fut vite faite : « C'est un pauvre fou qui remplit son jardin de pierres ». En effet on était bien porté à croire que cela résultait d'une imagination malade. L'on riait, l'on me blâmait, l'on me critiquait, mais comme ce genre d'aliénation n'était ni contagieux ni dangereux, on ne crut pas utile d'aller chercher quelque médecin aliéniste et je pus alors me livrer à ma passion en toute liberté malgré tout, n'écoulant pas les railleries de la foule, car je savais que de tout temps elle tourne en dérision et même persécute les hommes qu'elles ne comprennent pas<sup>87</sup> ».

Robert Tatin<sup>88</sup> écrit : « Comme l'a fait remarquer André Malraux, c'est l'architecte qu'il convient de souligner en Ferdinand Cheval. Un architecte, qui, comme il le

---

<sup>86</sup> Carpentier, Alejo, Extrait de *Chroniques*. Cateles, 28 juillet 1929. Traduit de l'espagnol par L. F. Durand, Paris, Gallimard / Idées, 1984. Cité par Rasle, Josette, « Avec le facteur Cheval – Un rêve c'est sérieux, un rêve c'est précieux ». Avec *le Facteur Cheval*, Paris, Musée de la Poste/école nationale supérieure des beaux-arts [catalogue d'exposition du 6 avril au 1er septembre 2007 au Musée de la Poste], 2007, p. 13.

<sup>87</sup> Michel Thévoz, *L'Art brut*, op. cit., p. 32.

<sup>88</sup> Jouve, Jean-Pierre, Claude et Clovis Prévost, *Le Palais Idéal du facteur Cheval*, op. cit., p. 68.

disait lui-même, n'avait jamais eu « aucune notion d'architecture » avant d'entreprendre le Palais de ses Rêves,... » À cette époque on rapporte l'apparition des « travailleurs du dimanche » et lorsqu'en 1905 Cheval est interrogé sur la conduite de ses voisins face à sa dévotion pour son œuvre il disait :

« Je passais pour fou, un original....Un jour, mon chef me dit: « Cheval, sais-tu que tout le monde dans la région pense que tu es cinglé? – Pourquoi? Demandais-je. – Hé bien, ils disent que tu parles de construire un palais,... Hé bien chef, si cela est un signe de folie, je pense que je dois être un peu loufoque. Il y a des gens qui prennent leur plaisir à pêcher dans la rivière, d'autres jouent aux cartes au café du village, d'autres jouent au palet : c'est mon plaisir à moi de ramasser des pierres dans le but de construire une sorte de palais d'exposition = visiter. Tout le monde ne trouve pas de détente de la même façon<sup>89</sup> ».

L'attitude de Cheval et son raisonnement sont bien plus sensés que délirants. Ils illustrent, si besoin était, que le raisonnable est une notion très variable, rivée aux conceptions de l'ordre établi. Et son œuvre nous suggère que « Ce n'est pas la raison qui limite la folie mais la folie qui menace de briser les limites établies d'un ordre raisonnable<sup>90</sup> ». Pour Thévoz :

« Il faut encore noter les propos perspicaces de Ferdinand Cheval sur la question de la folie, propos qui peuvent s'appliquer à beaucoup d'autres auteurs d'art brut : ce n'est pas parce qu'il était fou que Cheval a produit une telle œuvre, c'est parce qu'il l'a produite qu'on l'a déclaré fou, et que, pour peu que son imagination se fût enfiévrée davantage, on l'eût interné<sup>91</sup> ».

Mais ce n'est qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle qu'on a commencé à interner les fous.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 45 (Réponse à la question no. 1 posée par G. Imbert dans sa lettre du 5 janvier 1905 : « Est-ce que vos voisins n'ont pas été étonnés de vous voir construire ce palais et de le voir se monter peu à peu ? »)

<sup>90</sup> Gros, Frédéric, *Foucault et la folie*, op. cit., p 47.

<sup>91</sup> Thévoz, Michel, *L'Art brut*, Genève, Skira, 1980, p. 35.



« Jusqu'à la Renaissance, la sensibilité à la folie était liée à la présence de transcendances imaginaires [...] S'il y a dans la folie classique quelque chose qui parle d'ailleurs, et d'autre chose, ce n'est plus parce que le fou vient d'un autre ciel, celui de l'insensé, et qu'il en porte les signes; c'est qu'il franchit de lui-même les frontières de l'ordre bourgeois, et s'aliène hors des limites sacrées de son éthique<sup>92</sup> ».

L'asile était à l'origine un lieu de refuge, et jusqu'à l'univers de Bosch, il était encore un temple. Au XIXe siècle, avec la constitution des nosologies et d'un nouveau pouvoir de guérison, avec les récentes découvertes médicales, un changement de perception apparaît qui est influencé par un courant de réflexion esthétique. Par une intéressante coïncidence chronologique, c'est également au tournant de ce siècle que se répand, dans la bourgeoisie, un goût pour le rocaillage. L'accès au rocaillage est auparavant restreint aux classes les plus fortunées. La signification de son langage est manifeste : on aménage une nature domestiquée, « dressée », dans des jardins personnels vus comme « une réduction de l'univers ». L'origine du rocaillage est liée à « l'enrichissement de la flore européenne par les grandes expéditions scientifiques (La Condamine, Cook, Bougainville...) »<sup>93</sup>. Rocailler consiste « à donner à une construction une apparence rocailleuse »<sup>94</sup>. Hors Europe, les premières traces du goût pour ces décors remontent au VIIIe siècle : la dynastie des Tang, en Chine, aménage des parcs en rocaille<sup>95</sup>. Pour ce qui est de l'Europe, en France et au XVIe siècle, à Écouan et aux Tuileries plus précisément, Bernard Palissy réalisait déjà des grottes en céramique « mélange de naturel et de merveilleux ». Le goût s'en perpétue au XVIIe siècle et se renforce sous la Régence, « qui donnera même le nom de rocaille à un style d'ornementation, qui évolue lui-

<sup>92</sup> Thévoz, Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, Paris, éditions de la différence, 1990, p. 102.

<sup>93</sup> Bosc, J., J. Chauveau, J. Clément, J. Degenne, B. Marrey et M. Paulin, *Joseph Monier et la naissance du ciment armé*, Paris, Éditions du Linteau, 2001, p.73. Voir Michel Racine: *Jardins de rocaille et architecture rustique des rocailleurs*, Arles, Actes-Sud, 2001.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>95</sup> Voir Che Bing Chiu: Yuanming Yuan. Besançon, Éd. De l'Imprimeur, 2000. In Bosc, J., J. Chauveau, J. Clément, J. Degenne, B. Marrey et M. Paulin, *Joseph Monier et la naissance du ciment armé*, op. cit., p.72.



même vers le rococo<sup>96</sup> ». « Les rocailliers-cimentiers connaissent leur plus grand développement entre 1870 et 1914 » [...] « Ils sont contemporains de l'Art Nouveau dont ils se distinguent formellement cependant<sup>97</sup> ».

« Si elles sont une autre forme de ce chant du cygne de l'artisanat et plus particulièrement de l'artisanat décoratif, les rocailles de ciment restent la réponse d'autodidactes imprégnés de culture populaire et limités à l'art des jardins et aux façades de pavillons, alors que l'Art Nouveau de Horta, Van de Velde à Bruxelles, Guimard à Paris, Galle à Nancy, Gaudí à Barcelone, l'architecture « Liberty » en Italie, sont l'expression d'une élite capable de concevoir la structure autant que la décoration d'une architecture plus urbaine<sup>98</sup> ».

Michel Racine, que nous venons de citer dans son ouvrage « Architecture rustique des rocailliers », s'est particulièrement intéressé à la question de ce type d'ouvrage ornemental. Il précise qu'en 1924, le brevet pour le ciment de Portland est pris par Joseph Aspdin en France et que son exploitation s'en suit<sup>99</sup>. Ce liant composé de chaux et d'argile a servi au revêtement des murs pour recueillir les eaux de pluie et pour l'ornementation jusqu'à l'application plus répandue du béton armé qui va mener aux techniques du « brut de décoffrage » et du voile de béton dont il sera question aux chapitres III et V. Avec le processus de lissage, de non-identité qui accompagne l'évolution des architectures en béton armé succédant à celle du *Palais Idéal*, le développement des processus émotifs de l'architecture est freiné. Pour Racine, c'est le rire populaire qui lie les rocailliers aux grotesques. Le caractère sérieux de l'architecture moderne tend à minimiser le comique vers des représentations plus tragiques. Les *architectures outsiders* ont souvent un caractère satyrique, les mises en scènes relèvent plus de la comédie que de la tragédie.

<sup>96</sup> Bosc, J., J. Chauveau, J. Clément, J. Degenne, B. Marrey et M. Paulin, *Joseph Monier et la naissance du ciment armé*, op. cit., pp.72-73.

<sup>97</sup> Racine, Michel, *Architecture rustique des rocailliers*, Paris, éd. Du Moniteur, 1981, p. 144.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.144.

<sup>99</sup> <http://rocaille-limousin.com/page2/files/category-en-pratique.html>

## II.5 L'archétype du château<sup>100</sup>, une transcription pathologique du délire vers une représentation onirique et surréaliste

Notre recherche est axée sur la reconnaissance de la forme d'expression de différents bâtisseurs qui n'ont pas respecté les normes ou canons de l'architecture de leurs contemporains. Quel que soit le contexte de leur édification, elles intriguent, provoquent et fascinent<sup>101</sup>. Par exemple en 1886, lors de son arrestation, le monarque Louis II de Bavière clame: « J'accepte que l'on m'interdise de régner. Je n'accepte pas que l'on me déclare fou!<sup>102</sup> ». Destitué pour « aliénation mentale », il fut interné au château de Berg jusqu'à sa mort. Ses folies, folies au sens de demeures somptueuses, comptent parmi les plus visitées aujourd'hui<sup>103</sup>. L'« agora » subsiste pour les touristes et les visiteurs, elle n'est préservée que dans l'image mais elle n'est jamais vécue réellement en lien avec la façon dont elle s'est construite : par les mains d'esclaves.

La grotte de Vénus au château de Linderhof, que Louis II fait construire entre 1874 et 1878, évoque le Lohengrin de la légende arthurienne du XIIe, le chevalier au cygne<sup>104</sup>, héros du sixième opéra de Richard Wagner (1850) précisément intitulé

<sup>100</sup> Veseley, Dalidor, « Surrealism and architecture introduced by Dalidor Veseley: surrealism, myth & modernity ». *Architectural Design Profiles: II. Surrealism and architecture. Dada and Surrealism reviewed : the architectural components of the ward Gallery exhibition, Architects: Colquhoun & Miller*, A.D. vol. 48 no. 2-3, 1978, Feb/Mar, p. 92. « In reality, which in the case of architecture is very different from dreams, the Surrealists found room only for a compromise. From all that we know they were able to address themselves (with very few exceptions) only to a discovery-kind of architecture (« objets trouvés »). The cases are well known – postman Cheval's Palais Ideal, the architecture of Gaudi, and the occasional discoveries of old chateaux – for instance Breton's Guadalajara and Mazur in Mexico... Breton, who was to popularize the Pl...is their explosive disdain, their self-generation entirely outside the cultural line along to our epoch » (A. Breton, *Arcane 17*, Editions du Sagittaire, 1947) ...In a certain way postman Cheval became for the Surrealists, what Henry Rousseau was for the Cubists ».

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>102</sup> Ragon, Michel, *Du côté de l'art brut*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 80.

<sup>103</sup> Des Cars, Jean, *Les châteaux fous de Louis II de Bavière* [1986], Estella, Espagne, éd. Perrin, 1992 Krückmann, Peter, O., *The Land of Ludwig II*, Munich-London-New York, éd. Prestel, 2000. (fig. 2.14 - 2.17)

<sup>104</sup> Cf. Newman, Ernest, *The Wagner operas* [1949], New Jersey, Princeton University Press, 1991, p. 124. « [...] We need not follow Wagner in all his ingenious elucidations of the meaning of the myth. And his psycho-analysis of love and woman as he conceived them to be: it is sufficient for us to have a



« Lohengrin ». Rappelons que Louis II de Bavière a été le mécène de Wagner. La construction du château de *Neuschwanstein* (en français « nouveau rocher du cygne ») est inspirée du même opéra ». Louis II y a fait dynamiter la montagne afin de creuser une excavation de huit mètres, sur les fondations de deux anciens châteaux forts. La première pierre est posée en 1869. Le monarque habite ce château, en construction, de 1884-85 jusqu'à son arrestation. L'édification des châteaux de *Neuschwanstein*, de *Linderhof* et de *Herrenchiemsee* sont des marques tangibles de son règne (1864-1886) affirmées par le biais de l'épanouissement des arts. Le jeune roi (1845-1886) a imaginé les riches maisons de plaisances où il allait s'isoler. Le château tout entier devint le symbole d'un repli sur soi.

Ces architectures ont ensuite connue une descendance fantasmagique qui les a rendues célèbres : elles ont servi de base à l'architecture du château de la Belle au Bois Dormant, d'abord dans le film d'animation du même nom (Walt Disney, 1959), lui-même inspiré du conte de Charles Perreault (1697), dans le parc d'attraction *Disneyland*, ainsi qu'à celle du château de Cendrillon à *Fantasyland* au Royaume magique à Orlando en Floride (1967)<sup>105</sup>.

Plus près de nous, cet archétype du château avec tourelles se manifeste dans les constructions plus modestes des bâtisseurs *outsiders*. En Gaspésie, la maison et le chalet à Grande-Vallée de Gérard Francoeur, le *Castel-des-Galets* de Robert Miville à Grosses-Roches (fig. 2.18 - 2.22), avec les constructions décoratives surmontant leurs toits, sont des exemples vraisemblablement inspirés de l'univers des contes populaires. Ces architectures oniriques vont de Louis II de Bavière à Walt Disney. L'image d'éternité, projetée par la légende de la princesse ensorcelée, se substitue à la figure tragique de la mort. Gérard Francoeur écrit à ce propos:

---

better understanding of what Lohengrin's prohibition really means than those do who regard or as only a rather childish relic of a fairy tale ».

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 23.



« La construction et la conception sont venues de moi, sans l'aide de personne. Le château de Cendrillon fut le fil conducteur de mon inspiration pour les tours. Je fus fasciné par la construction et j'en ai conclu qu'un jour je pourrais réaliser quelque chose de semblable. Il y a aussi eu un déclencheur lors de mon passage dans le petit village de Grosses-Roches en Gaspésie où une habitation était surmontée de plusieurs tourelles. J'ai apprécié le travail réalisé par cet homme, surtout ses qualités manuelles avec le souci du détail ».

Nicholas Olsberg, conservateur en chef du CCA durant l'exposition présentée en 1997 « L'architecture du réconfort – Les parcs thématiques de Disney » écrit de *Disneyland* qu'elle « est devenue le maître-mot dans le débat opposant la « grande » culture à la culture de masse, une métaphore du pouvoir de la culture américaine du divertissement, le synonyme d'une vision banale et sentimentaliste du monde qui nous entoure ». Cette exposition jette un regard sur les aspects décisifs de la culture architecturale de l'Amérique moderne, « sur ses origines, ses ramifications et son influence sans précédent dans le monde<sup>106</sup> ». Le château est

« [...] symbole du rêve devenu réalité et l'expression suprême de l'architecture du réconfort. Dans tous les parcs à thèmes de Disney, un château se dresse au milieu de l'enceinte délimitée par le talus qui exclut le monde réel et protège le monde du rêve » [...] « Les *imagénieurs* n'ont jamais cessé leurs expériences sur la figure du château : châteaux respectant les critères de réalisme archéologique, mais aussi châteaux de rêve et de mystères, châteaux massifs évoquant un lion héraldique ou châteaux s'élevant puissamment vers le ciel pour percer les nuages<sup>107</sup> ».

Francoeur nous renvoie au château de Disney, mais comme chez Miville le château qu'il imagine devient l'actualisation d'un rêve. Il en va ainsi de Cheval pour qui l'on a présupposé l'influence des grandes expositions universelles. Ces influences sont certes le vecteur d'une forme de culture populaire, mais il convient de distinguer ce qui relève de l'image de marque et du commerce dans les grands parcs d'attractions

<sup>106</sup> Marling, Karal Ann, *L'architecture du réconfort – Les parcs thématiques de Disney*, catalogue d'exposition présenté au CCA à Montréal du 17 juin au 28 septembre, 1997 (préface par Nicholas Olsberg), p. 7.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 22.

qui instrumentalisent les archétypes unificateurs, de la matérialisation délirante et merveilleuse des rêves d'un Francoeur, d'un Miville, d'un Cheval, d'un Pedneault, d'un Billy ou d'un Garcet. (fig. 2.24 - 2.25)<sup>108</sup>. Chez Disney, le délire est matérialiste. Si le château fait appel aux mêmes archétypes dans les deux cas, les *outsiders* en font la concrétisation d'un monde onirique, parfois fantasmatique et l'inscrivent dans le folklore et les traditions populaires.

D'après Dalibor Vesely, le château en ruine serait l'icône architecturale emblématique des surréalistes et des romantiques. L'architecture comme « objet trouvé » est explicitement évoquée avec l'image du *Palais Idéal* et celle des châteaux (vieux et nouveau) de Hauterives<sup>109</sup>. L'intérêt bien connu des surréalistes pour les « objets trouvés » se retrouve entre autre dans « *Nadja* » (1964) lorsque Breton évoque une promenade au « marché aux puces » de Saint-Ouen:

« [...] j'y suis souvent, en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'aime, comme par exemple cette sorte de demi-cylindre blanc irrégulier, verni, présentant des reliefs et des dépressions sans signification pour moi, strié d'horizontales et de verticales rouges et vertes, précieusement contenu dans un écrin, sous une devise en langue italienne, que j'ai ramené chez moi et dont à bien l'examiner j'ai fini par admettre qu'il ne correspond qu'à la statistique, établie dans les trois dimensions, de la population d'une ville de telle à telle année, ce qui pour cela ne me le rend pas plus lisible<sup>110</sup> ».

Aucune fonction pratique, aucune signification évidente : des objets déjà quasi oniriques : Breton voulait objectiver l'acte de rêver, il désirait transformer son rêve en réalité et lui accorder autant d'importance qu'à l'expérience de la conscience éveillée. Dans les termes de Breton, il fallait: « fabriquer, dans la mesure du

<sup>108</sup> Voir aussi la *Maison Croche* de Horace Pedneault et le *Madrid* au Québec (fig. 2.23).

<sup>109</sup> A. Breton dans « Le Message automatique » publié dans son ouvrage *Point du jour* en 1934 décrit Cheval comme hanté par les cavernes de la Drôme, dans leur formation comme des fontaines pétrifiées. Cité par Beardsley, John, *Gardens of Revelation*, op. cit., p. 40.

<sup>110</sup> Breton, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 61-63. (fig. 2.26)



possible, certains de ces objets qu'on approche qu'en rêve et qui paraissent aussi peu défendables sous le rapport de l'utilité que sous celui de l'agrément<sup>111</sup> ». Pour Bachelard « André Breton a bien vu dans les constructions du *facteur Cheval* tous les éléments « médianimiques » qui rattachent non seulement la maison à la grotte, mais encore aux pétrifications naturelles<sup>112</sup> ». André Breton écrit en 1957 « Langue de pierres » dans la revue *Le surréalisme même*:

« [...] La recherche des pierres disposant de ce singulier pouvoir allusif, pourvu qu'elle soit véritablement passionnée, détermine le passage rapide de ceux qui s'y adonnent à un état second, dont la caractéristique essentielle est l'extra-lucidité<sup>113</sup>.  
[...] A chacun d'eux, les pierres tiennent un langage à sa mesure : à travers ce qu'il sait, elles l'instruisent de ce qu'il aspire à savoir<sup>114</sup> ».

Il faut noter que Breton, qui a écrit un poème sur le *facteur Cheval*<sup>115</sup>, et pour qui l'écrivain se « refuse formellement à admettre qu'une communication existe entre les vivants et les morts<sup>116</sup> », reste fasciné par les œuvres de Victorien Sardou, d'Hélène Smith, d'Augustin Lesage et de Victor Hugo, autant que par celles du *facteur Cheval* considéré à tort comme le « maître incontesté de l'architecture et de la sculpture médianimiques<sup>117</sup> ». Breton voit là :

<sup>111</sup> Breton, André, « Introduction au Discours sur le Peu de Réalité », 1924. In Pierre, José, *André Breton et la peinture*, Lausanne, éd. L'Age d'Homme, Cahiers des avant-gardes, 1987, p. 167. Cf. Le Roy, Éric, « Le Facteur Cheval et les surréalistes », p. 27.

<sup>112</sup> André Breton, *Point du jour*, p. 234. In Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 212.

<sup>113</sup> « [...] l'hyperlucidité du sauvage « oppose » en un duel fécond une nostalgie, un appétit d'être éternel que les lois psychanalytiques projettent dans le passé, en même temps que le philosophe les voit s'élever jusqu'à l'idée générale particularisée, « caractéristique » d'un style et d'une pensée ». Breton, André, *L'Art magique*, Paris, éd. Phébus, 1991, p. 117.

<sup>114</sup> Breton, André, « Langue des pierres » in *Le surréalisme même* no 3, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957, pp.62-69 tiré de Jouve, Jean-Pierre, Claude et Clovis Prévost, *Le Palais Idéal du facteur Cheval*, Paris, Éd. du Moniteur, 1981, p. 124.

<sup>115</sup> Voir annexe. Breton, André, « Facteur Cheval ». *Le revolver à cheveux blanc*, 1932. La Pléiade-Gallimard. In *Claire de Terre*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 130-141. (fig. 2.27)

<sup>116</sup> Breton, André, « Entrée des médiums ». *Les Pas perdus* (1924), Paris, Gallimard, 1949, p. 153.

<sup>117</sup> Breton, André, « Le message automatique ». *Minotaure*, 3-4, Paris, Skira, 1933, p. 60.



« [...] l'accomplissement d'actes créateurs libres, effectués sans orientation consciente, sans intention préméditée. La pratique spirite est donc considérée comme un instrument apte à faire surgir l'expression du moi de l'individu – expression déjà revendiquée par les romantiques et élue de manière plus radicale encore par les surréalistes. À travers le spiritisme ou plus précisément à travers son fonctionnement – interprété comme un état de demi-sommeil et de passivité favorable à l'éclosion des messages inconscients –, les surréalistes découvrent la richesse de l'automatisme qui devient l'un des ferments essentiels de leur activité créatrice. L'altérité se fait muse. La médiumnité est perçue comme une préfiguration poétique de l'écriture automatique<sup>118</sup> ».

Si les surréalistes s'intéressent à l'ensemble de l'Art Nouveau pour sa capacité à générer des dessins médiumniques<sup>119</sup>, ils trouvent chez Cheval, chez Simon Rodia avec les *Tours de Watts*<sup>120</sup> ou dans le « *Garden of Eden* » de J. P. Dinsmoor à Lucas (Kansas) des exemples d'une architecture « médiumnique » (fig. 2.28). Le caractère médiumnique, tel que l'évoque Thévoz, correspond à un va-et-vient entre le conscient et le subconscient qui « favorise dans certains cas l'émergence de formations symboliques complexes, qui peuvent même présenter une valeur artistique. De fait, la médiumnité spirite et le délire psychotique constituent les deux sources les plus fécondes de l'Art Brut<sup>121</sup> » ; le délire fait partie intégrante des signes de la folie. Étymologiquement, il n'est pas inutile de rappeler que ce terme provient du latin *delirium*, « transport au cerveau », lui-même dérivé de *delirare* qui signifie au sens propre « sortir du sillon »<sup>122</sup> (*lira* représente le sillon de l'araire). Au sens figuré, *delirare*

<sup>118</sup> Peiry, Lucienne, *L'art brut*, op. cit., p. 19-20.

<sup>119</sup> À ce sujet voir Salvador Dalí, *Oui*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p. 156.

<sup>120</sup> À ce sujet un regard critique sur le projet de restauration est exposé dans le film « I Build the Tower » réalisé par Edward Landler et Brad Byer. Il s'agit d'un documentaire sur la vie de Simon Rodia et la construction des tours de Watts à Los Angeles. Un entretien avec Buckminster Fuller expose un point de vue formel sur la construction des tours. Sur une hauteur culminant 99,5 pieds, les tours furent dressées sans échafaudage. Rodia emploie une technique du béton armé semblable à Cheval pour ériger trois tours dont les hauteurs varient entre 30 et 16,76 mètres, pour une masse totale de 47,900 kilos.

<sup>121</sup> Thévoz, Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, op. cit., p. 127.

<sup>122</sup> Rey, Alain (dir. publ.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, op. cit., p. 1028.

signifie « perdre la raison, extravaguer » ; *delirio* signifie s'écarter du droit chemin de la raison. Rappelons également que l'idée d'une création artistique voyant l'artiste comme un transmetteur plutôt que comme un créateur est loin d'être nouvelle. Platon affirmait dans *Ion* : « Les plus beaux poèmes épiques ne sont pas les effets de l'art du poète, mais d'un état d'inspiration et de possession. Tel poète sera possédé par telle Muse, tel par telle autre<sup>123</sup> ».

Le « *Spiritisme* » apparaît au milieu du XIXe siècle avec Allan Kardec, fondateur de la doctrine spirite. Il publie sa théorie en 1857 dans « Le livre des Esprits » et crée « La Revue spirite » à Paris un an plus tard. Puis en 1861, c'est la publication de l'ouvrage « Le livre des médiums ». C'est donc à l'époque de la révolution industrielle et en particulier en Angleterre, en Belgique et dans le nord de la France, en lien avec la prolétarianisation et à l'exode rural que se développe le spiritisme. D'après Pierre Thuillier, les membres de la classe ouvrière, en rupture avec leurs origines et leur patrimoine ressentent « le besoin de renouer clandestinement des liens avec leurs ancêtres<sup>124</sup> ».

Le *Palais Idéal* est le rêve d'un homme du peuple du début de la troisième République. Cheval nous dit qu'il projetait de construire « un palais féérique, dépassant l'imagination, tout ce que le génie d'un humble peut concevoir (avec grottes, tours, jardins, châteaux, musées et sculpture des temps primitifs)<sup>125</sup> ». L'autobiographie de Cheval s'ouvre par ces mots : « Fils de paysan, paysan, je veux vivre et mourir pour prouver que dans ma catégorie il y a aussi des hommes de génie et d'énergie<sup>126</sup> ». Le champ de l'égalité est le lieu du repos éternel qu'il attribue en trois mots à : Dieu, Patrie, Travail.

---

<sup>123</sup> Thévoz, Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, op. cit., p.134-135.

<sup>124</sup> Pierre Thuillier, « Le spiritisme et la science de l'inconscient », in *La Recherche*, 149, vol. 14, novembre 1983, pp. 1359-1368.

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> Ragon, Michel, *Du côté de l'art brut*, op. cit., p. 80.

Pour la première fois en Europe un « prolétaire », « [...] se risque à entreprendre un monument digne de passer à la postérité<sup>127</sup> ». Pierre Chazaud<sup>128</sup> retrace l'influence directe du *facteur Cheval*<sup>129</sup> sur l'Art Brut et celle qu'il exerce de manière indirecte sur les mouvements tels que CoBrA, la Figuration Libre et le Nouveau Réalisme<sup>130</sup>, ainsi que sur des œuvres majeures situées hors du monde occidental<sup>131</sup>. C'est en 1931<sup>132</sup> que Breton visite pour la première fois le *Palais Idéal*. Les surréalistes y voient la traduction de ce qu'ils nomment le hasard objectif<sup>133</sup>. Selon Éric Le Roy :

« [...] Ferdinand Cheval a donné libre cours, avec spontanéité, à son inconscient, produisant un résultat inédit, faisant émerger deux pratiques qui vont amener au surréalisme visuel : l'« écriture automatique » et le « collage ». Le Palais Idéal rejoint les interprétations qui caractérisent l'œuvre de Freud, l'exégèse du rêve et celle de l'inconscient<sup>134</sup>... ».

<sup>127</sup> Delacampagne, Christian, *Outsiders, - fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne (1880-1960)*, Paris, Éditions Mengès, 1989. Cité par Rasle, Josette, « Avec le facteur Cheval – Un rêve c'est sérieux, un rêve c'est précieux ». *Avec le Facteur Cheval*, Paris, Musée de la Poste/école nationale supérieure des beaux-arts [catalogue d'exposition du 6 avril au 1er septembre 2007 au Musée de la Poste], 2007, p. 18.

<sup>128</sup> Chazaud, Pierre, *Le facteur Cheval – Un rêve de Pierre*, Éditions Le Dauphiné, 1996. In Rasle, Josette, « Avec le facteur Cheval – Un rêve c'est sérieux, un rêve c'est précieux ». *Avec le Facteur Cheval*, op. cit., p. 18.

<sup>129</sup> Comme le fait remarquer le cartel de la Collection de l'Art Brut, Nek Chang naît l'année où Ferdinand Cheval meurt (1924). Il avait accumulé « ... pendant sept ans des pierres, des briques et des matériaux récupérés dans les décharges de la ville, afin de construire nuit après nuit ce que l'on nomme aujourd'hui Le jardin de pierre de Chandigarh » (<http://www.artbrut.ch/>)

<sup>130</sup> *Avec le Facteur Cheval*, Paris, Musée de la Poste/école nationale supérieure des beaux-arts [catalogue d'exposition du 6 avril au 1er septembre 2007 au Musée de la Poste], 2007, p.85. Niki de St-Phalle écrivait : « choses c'est été et l'installer quelques part (acheter une colline et raser le haut avec des bulldozers.) près de Soisy et l'ouvrir aux public. Mais il faut continuer le travail *because* ont a pas encore battu le facteur cheval ou Bomarzo... » (fig. 2.29).

<sup>131</sup> Comme le fait remarquer le cartel de la Collection de l'Art Brut, Nek Chang naît l'année où Ferdinand Cheval meurt (1924). Il avait accumulé « ... pendant sept ans des pierres, des briques et des matériaux récupérés dans les décharges de la ville, afin de construire nuit après nuit ce que l'on nomme aujourd'hui Le jardin de pierre de Chandigarh » (<http://www.artbrut.ch/>)

<sup>132</sup> Rasle, Josette, « Avec le facteur Cheval – Un rêve c'est sérieux, un rêve c'est précieux ». *Avec le Facteur Cheval*, op. cit., p. 14.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>134</sup> Le Roy, Éric, « Le facteur Cheval et les surréalistes ». *Avec le Facteur Cheval*, op. cit., p. 28.



La reconnaissance de Cheval par les surréalistes s'exprime en 1936 par un premier article<sup>135</sup> à propos du *Palais Idéal*, publié dans la revue « Architectural Review », en 1936<sup>136</sup>. On y lit qu'au point où se rencontrent l'art primitif, l'art des fous et celui des enfants, Cheval façonne un système monstrueux de souvenirs inventés<sup>137</sup>.

Il est intéressant de constater que l'architecture de Cheval est en contradiction avec l'architecture technologique dominante de son temps, vouée au métal et plus tard à l'angle droit<sup>138</sup>. C'est la période des Expositions universelles et de l'érection de la tour Eiffel en 1889. Henri Gaudin y voit l'influence du dessin de style beaux-arts qui impose la droite comme vérité absolue à travers une vision du progrès qui cause l'aliénation. Par exemple, le Baron Haussmann, contemporain de Cheval, raye le parcellaire de Paris d'un seul geste, établissant la marque d'un pouvoir, manifestant l'empiètement et la primauté de la sphère dirigeante sur le domaine privé. Viollet-le-Duc, tout comme Haussmann, invoque une « raison préoccupée avant tout de sujet architectural et donc de vision anthropomorphique à travers la notion de corps et d'organe, ou encore d'organicisme et d'extension<sup>139</sup> ». Pour Guattari et Deleuze, le corps pourrait être une « machine désirante » qui les mène à l'idée du « corps sans organes », qui envisage le corps dans son extériorité en lien avec d'autres corps. Dans « Mille Plateaux » (1980), ils écrivent que le corps « [...] Ce peut être une maison, une pièce de maison, tant de chose encore, n'importe quoi. Un corps sans organe n'est pas un corps vide et dénué d'organes, mais un corps sur lequel ce qui

---

<sup>135</sup> Le premier article mentionnant « le chef-d'œuvre de patience » du Facteur est publié en 1886. In *Avec le Facteur Cheval*, op. cit., p. 116.

<sup>136</sup> Le Roy, Éric, « Le facteur Cheval et les surréalistes ». *Avec le Facteur Cheval*, op. cit., p. 29.

<sup>137</sup> Cité par Beardsley, John, *Gardens of Revelation – Environments by Visionary Artists* [1995], New York, London, Abbeville Press, 2003, p.40. « At the meeting place of primitive art and of the art of madmen and of children, » [...] « Cheval established a monstrous system of imagined memories ».

<sup>138</sup> Ragon, Michel, *Du côté de l'art brut*, op. cit., p. 79.

<sup>139</sup> *Ibid.*

sert d'organes [...] se distribue [...] sous forme de multiplicités moléculaire<sup>140</sup> ». Les processus de rationalisation des plans ou d'alignement dans la stratégie urbaine annulent la spontanéité du « génie » qui, pour le Moyen Age, avait encore figure de « vérité ». Henri Gaudin écrit : « l'alignement en est une forme, la frange poreuse médiévale l'autre<sup>141</sup> ». Il remarque qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, avec la naissance de l'histoire de l'architecture, (« Livre Total » de Serlio ou de Durand) « l'architecture se met à oublier ses inventions, où l'espace perd sa profondeur<sup>142</sup>... » En 1880 s'achève le projet urbain d'Hausmann. L'œuvre reflète des conceptions militaires et la représentation académique de cette fin du XIX<sup>e</sup>.

Blondel a précédé Vauban sur l'idée que « L'architecture veut rivaliser avec le stratège, pour qui le désert est le lieu idéal avec ses immensités nues et pierreuses qui autorisent une entière liberté de mouvement<sup>143</sup> ». L'idée que la pensée architecturale doit rester vierge s'introduit et devient une affirmation claire. Cette période de l'histoire architecturale marque la fin du rococo et de l'influence italienne.

On sent la volonté de cultiver une citoyenneté démocratique en rendant le culte du monument accessible au plus grand nombre, à travers la profusion d'objets qui remplace le discours historique et des images statiques. Dans les faits, l'idée de démocratiser l'expérience esthétique est au cœur du projet politique et philosophique de la troisième République. L'enjeu est de remplacer la culture élitiste par une culture populaire et égalitaire.

---

<sup>140</sup> Deleuze, G., Guattari, F., *Milles Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. 2, Paris, Minuit, 1980, pp. 42-43. In Teyssot, George, « L'architecture comme membrane ». *Explorations in architecture, teaching, design, research, op. cit.* p. 167.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 138-139. Après avoir tracé les boulevards de Paris, entre la porte Saint-Denis et la Bastille, Blondel conçoit une série de portes en arcs de triomphe.



L'année 1879 marque pour Ferdinand Cheval le début de sa construction « nourrie des gravures de Gustave Doré et de ses lectures du *Magasin pittoresque*, de *L'Illustration* et des albums des Expositions universelles<sup>144</sup>... ». Dans les années 1880, le postmodernisme a rendu familière cette figure de l'architecte collectionneur et bricoleur qui combine des citations empruntées à l'histoire de l'architecture. Pour Cheval, le collectionneur de pierres, composer c'est aussi se référer à une variété de monuments et de figures architecturales : parmi les représentations imaginaires qu'il intègre à la façade ouest de son Palais figurent « un temple hindou, puis un chalet suisse; plus loin, c'est la Maison Blanche et la Maison Carrée d'Alger, enfin un château au Moyen Âge ». <sup>145</sup> O. Bihalji-Merin écrit:

« Ce mélange irrationnel, illogique d'anachronismes, de styles et de formes transplantés comprend un ensemble éclectique d'une fascination absurde et mystérieuse. Un imaginaire collectif accentué de son propre maniérisme se voit dans ces variations de styles historiques. La liberté technique à partir des règles architecturales invente tout à nouveau, donne à la structure de rêve une touche surréelle.

Cette sculpture habitable est devenue une auto-analyse de la vie pauvre et limitée d'un facteur. Cheval outrepassa cette pauvreté et ses limites par la projection du désir d'un palais idéal<sup>146</sup> ».

Lorsqu'en 1951, André Breton démissionne de la « *Compagnie de l'Art Brut* », c'est principalement à cause de l'importance que revêt pour lui le fait de distinguer

<sup>144</sup> Rasle, Josette, « Avec le facteur Cheval – Un rêve c'est sérieux, un rêve c'est précieux ». Avec le *Facteur Cheval*, op. cit., p. 9.

<sup>145</sup> Jouve, Jean-Pierre, Claude Prévost et Clovis Prévost, *Le Palais Idéal du facteur Cheval*, op. cit., pp. 188-189.

<sup>146</sup> Bihalji-Merin, Oto, *Masters of Naïve Art, – a history and worldwide survey*, trad. Par Russell M. Srockman, McGraw-Hill, p. 164. « This irrational, illogical blend of anachronistic and transplanted styles and forms comprises an eclectic ensemble of an absurd and mysterious fascination. A commonplace imagination accentuated by his personal mannerism is reflected in these variations on historical styles. The technical freedom from architectural rules invented everything anew, gives the dreamlike structure a touch of the surreal. This habitable sculpture became a monumental self-analysis of the poor and limited life of a letter carrier. Cheval conquered his actual poverty and limitations through this wish projection of an ideal place ».



catégoriquement la production des médiums et celle des fous<sup>147</sup>, alors que pour Dubuffet, cette distinction semble n'obéir qu'à « des critères élitaires, policiers ou médicaux<sup>148</sup> ». Il ne s'agit plus seulement de s'accommoder des formes de l'art culturel, mais de devenir supérieur à cet art par une force de créativité, de singularité et de détachement de la tradition plus pure et plus puissante. Si l'aspect médiumnique et le spiritisme sont objets de discussions, voire de dissensions, entre Jean Dubuffet et André Breton, tous deux craignent la dissolution de l'appellation Art Brut dans un Art en général, c'est-à-dire culturel.

## II. 6 Les *Folies* de l'architecture

Concernant l'architecture, l'emploi archaïque du mot folie a le sens de maison, de château – en français soutenu, castel ; gentilhommière et manoir ; maisonnette (emploi archaïque), cabane, cabanon, case, chaumière, gloriette et hutte. Le mot « folie » désigne d'une part une riche maison de plaisance<sup>149</sup> et d'autre part il représente une altération, d'après folie, de feuillée « abri de feuillage »<sup>150</sup>. C'est au XVIIe et XVIIIe siècles que les folies deviennent de riches maisons de plaisance.

<sup>147</sup> Thévoz, Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, op. cit., p. 109. A ce sujet voir la lettre du 20 septembre 1951 à l'intention de la Compagnie de l'Art Brut pour expliquer sa démission : « Pour ceux qui ont suivi de près l'évolution de l'entreprise en question (la compagnie de l'Art Brut), le concept même de l'« art brut » a pris un caractère de plus en plus trouble et vacillant. La soudure organique qu'il prétendait opérer entre l'art de certains autodidactes et celui de malades mentaux s'est avérée inconsistante, illusoire. La liste des expositions qui se sont succédé au « Foyer » de la rue de l'Université atteste que c'est, de plus en plus, l'art des fous qui a prévalu » (Cité dans Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, tome I, p.493)

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 502. in Thévoz, Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, op. cit., p. 109-110 « ...Ainsi l'Art Brut représente-t-il l'invention la plus authentique, tandis que celle des artistes patentés n'en est qu'une forme dégradée, spécieuse, marginale – somme toute, du « faux art ».

<sup>149</sup> Cette dernière définition est communément admise par le Robert historique d'Alain Rey, ainsi que par le Larousse illustré. Pour Furetière : « il y a plusieurs maifons que le public a baptifées du nom de la folie, quand quelqu'un y a fait plus de dépenfe qu'il ne pouvoit, ou quand il a bâti de quelque manière extravagante ». In Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, & les Termes des sciences & des arts*, La Haye / Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 1690, vol. II, 2600p. D'après le Dictionnaire de la langue française Littré : « Se dit de certaines maisons de plaisance auxquelles on adjoint le nom de celui qui les a fait construire, ou du lieu dans lequel elles sont situées ; on y attache d'ordinaire l'idée qu'elles sont construites d'une manière bizarre ou qu'elles ont coûté beaucoup d'argent. La folie-Beaujon. La folie-Méricourt ».

<sup>150</sup> Rey, Alain, *Le Robert dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 1451.

Maisons de villégiature inspirées des palais d'été de la Renaissance italienne, les folies étaient construites à l'extérieur des villes, dans un style plus libre qui contrastait avec l'austérité des hôtels particuliers édifiés dans les centres urbains. Ces Folies devinrent aussi des architectures éphémères comme celles qui ont été construites à l'occasion des festivités dans les jardins de Versailles.

Selon Anthony Vidler, la « folly » agit architecturalement comme la folie intervient mentalement, pour établir un lieu paisible et une paix d'esprit. La « folly » est la figure de déraison de l'architecture ; totalement sans fonction, ouvrant à un champ de possibilités sur le vide et l'inutile. C'est aux Lumières que la folie trouve sa définition précise. Elle comprend des idées difficiles et non bourgeoises telles l'horreur, la terreur et le délabrement<sup>151</sup>. Notons que les traits marquants du terrible<sup>152</sup> sont « l'obscurité [...], la puissance ou la force, la privation, les vastes dimensions, voire l'infini<sup>153</sup> ». Le caractère terrible est source du sublime : « Le sentiment du sublime est donc la passion de terreur transformée en délice par ceci que le danger contemplé reste éloigné du spectateur et que celui-ci éprouve ainsi le plaisir relatif du soulagement<sup>154</sup> ». Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, toute folie architecturale devait être emblématique : elle devait évoquer sans ambiguïté aucune la qualité ou la caractéristique qu'elle illustre. Comme les espèces animales ou végétales, elle devait exposer un caractère – des formes, qui du premier coup d'œil annoncent l'objet pour ce qu'il est<sup>155</sup>. Ce qui n'était pas autorisé dans la construction « sérieuse » était, par définition permis dans la folie.

---

<sup>151</sup> Vidler, Anthony, « History of the folly ». *Follies*, New York, Rizzoli, 1983, p. 10.

<sup>152</sup> Voir annexe: L'architecture « terrible ».

<sup>153</sup> Atelier d'esthétique, *Esthétique et philosophie de l'art: repères historiques et thématiques*, Bruxelles, éd. De boeck, 2002, p. 107.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>155</sup> Vidler, Anthony, « History of the folly ». *Follies*, New York, Rizzoli, 1983, p. 10.



À travers les folies, à la frontière de l'expérimentation sculpturale, l'architecture devient l'expression d'un geste, une idée-empreinte. Anthony Vidler remarque qu'à partir du siècle des Lumières, les folies occupent le rôle culturel de contrepoids à la raison.

Comme nous l'avons signalé en introduction, au temps des Grandes Expositions, les *Folies* alimentaient le conflit ou le paradoxe d'une société partagée dans sa modernité. Aujourd'hui, elles peuvent correspondre au domaine d'exploration d'une expression libre des architectes. Lorsqu'on se réfère aux *Folies* de l'architecture, il n'est plus question de copies ni même d'un rôle de catharsis sociale ; on s'accorde sur la valeur de l'expérience et de la nouveauté. On découvre alors des architectures sans pérennité apparente ni descendance affichée, qui ne s'inscrivent plus nécessairement dans un champ culturel, un statut qui correspond en tout point à celui du *Palais Idéal*<sup>156</sup>, de la *Tour Eben-Ezer* en Belgique, des *Tours de Watts* ou des travaux de Richard Greaves, dont la parenté avec les folies de l'architecture se trouve ainsi accrue. Nous pouvons également citer les exemples de Tatin, de Jean Tinguely et Niki de Saint Phalle malgré leurs multiples références culturelles : les deux premiers usent de monuments comme « *objets trouvés* », leurs démarches présentent des aspects similaires à celles des surréalistes qui s'éloignent de la création intuitive en faveur des méthodes de l'automatisme<sup>157</sup>. Le *Cyclop* et certains ensembles de Niki de Saint Phalle s'inscrivent parfaitement au registre des folies de l'architecture contemporaine.

<sup>156</sup> Levi-Strauss, *La pensée sauvage* (Paris: Librairie Plon, 1962), traduit et publié en anglais, 1966, p. 17. Cité par Beardsley, John, *Gardens of Revelation – Environments by Visionary Artists*, op. cit., p. 44.

<sup>157</sup> Lucienne Peiry nous rapporte le périple architectural de Niki de Saint Phalle et de Jean Tinguely ralliant les œuvres de Cheval, Gaudí et Rodia avec l'édification, à partir de 1969, de la « *Tête ou Cyclope* » par le sculpteur suisse, Tinguely. Peiry précise des deux artistes qu'ils « ne copient pas les édifices de Ferdinand Cheval ni ceux de Simon Rodia mais ils se montrent réceptifs à leurs œuvres et sont complices de la liberté comme de l'insolence qui guident leurs propos. Tous deux y puisent les ferments nécessaires à leur production et les font resurgir, sous d'autres formes, au cœur de leur propre expression ». Cf. Peiry, Lucienne, « Les architectures fabuleuses », in *L'Art Brut*, Paris, Flammarion, 1997, p. 238, 240-241.



Les *folies* de Bernard Tschumi au Parc de la Villette constituent un autre exemple d'architectures s'éloignant de la tradition (fig. 2.30). Aux antipodes des parcs urbains du XIX<sup>e</sup> siècle, ce site est imprégné par des significations rattachées à l'eau (naissance) et à la mort. S'opposant aux exemples des jardins d'acclimatation qui se sont multipliés depuis l'époque romantique, Tschumi s'inscrit dans un processus de décentralisation de Paris en se situant à la périphérie de la ville et en proposant un exercice de style architectural qui reproduit l'image d'une ville entière. La trame que détermine l'emplacement des Folies prend un double sens : d'une part celui de plan directeur fixant par avance la position des vingt-cinq *folies*, un processus de matricage dans lequel une erreur – la déraison – s'est glissée. D'autre part, celui d'une matrice comprise à travers sa propre étymologie, du latin « matrix », dérivé de mater (-mère) au sens figuré de « source, cause ».

L'analyse de Jacques Derrida sur les folies de Tschumi nous éclaire sur un tout autre ensemble, celui-là dispersé dans la forêt beauceronne de Richard Greaves. Nous verrons avec le travail de Greaves, au Québec, un processus intuitif qui partage une grande part des notions associées aux déconstructivistes. Toutefois, c'est sur une trame narrative reprenant les archétypes du conte plutôt que sur une organisation matricielle que Greaves accumule les images élémentaires (eau, terre). Il inscrit une œuvre monumentale au caractère multiple dont l'imaginaire est fondée sur un inconscient collectif à travers l'image poétique. Son travail semble étranger à l'architecture actuelle, sans pouvoir en être totalement dissocié. Greaves construit pour lui seul sans désir de montrer ou de partager son œuvre, mais par pur plaisir d'édifier ses cabanes et ses sculptures.

Bien que pour Greaves la trame sur laquelle se répand tout un ensemble d'« anarchitectures<sup>158</sup> » ou d'« archisculptures<sup>159</sup> », relève bien plus d'une

<sup>158</sup> Rousseau et Lombardi emploie le terme *anarchitecture* dans: Valérie Rousseau, Sarah Lombardi et al., *Richard Greaves. Anarchitecte / Anarchitect*, SAI et 5 Continents Editions, 2005. Le terme est notamment utilisé au sujet du travail de Gordon Matta-Clark.

<sup>159</sup> Le terme « ArchiSculpture » est le titre de l'exposition présenté d'abord à la Fondation Beyeler à Bâle en 2004. Cf. Markus Bröderlin, Friedrich Teja Bach, *ArchiSculpture: dialogues between*

connaissance intuitive et expérimentale du terrain que d'une savante disposition ordonnée sans logique fonctionnelle, il nous a semblé pertinent de proposer quelques idées fortes de cette lecture de Derrida, entre l'événement architectural et le reflet de l'autre : de la pathologie à la folie.

Les *folies* de Tschumi jouent des multiples sens du mot folie, et principalement des deux significations communément admises : les folies de jardins et les folies comme résidences secondaires et somptueuses. Tschumi leur « surimprime » un autre sens : « le sens de l'autre », qui est pour Derrida « cette architecture autre, cette architecture de l'autre<sup>160</sup> ». Selon Frédéric Gros, pour Foucault « L'histoire de la folie serait l'histoire de l'Autre – de ce qui, pour une culture, est à la fois intérieur et étranger, donc à exclure [...] »<sup>161</sup>. La folie de l'architecture serait donc « l'habitation de l'inhabitable ».

Derrida pense le fou, comme distrait, errant – s'inspirant de l'anglais « *the one who is spacy, or spaced out* ». L'espace du parc de la Villette est ouvert à toutes les matrices narratives : « le point de folie rassemble ce qu'il vient de disperser<sup>162</sup> ». L'écriture de Tschumi tend un filet, une « trame en plusieurs sens, et au delà du sens<sup>163</sup> ». Elle invoque l'idée d'un champ culturel qui évolue graduellement du normal vers le pathologique. Toutes les *folies* du Parc de la Villette sont des moments qui raniment le désir d'ordre : raisonner c'est calculer, planifier, ordonner. La raison est comme l'envers de la folie qui en est indissociable. La *folie* comme

---

*architecture and sculpture from the eighteenth century to the present day*, Paris, éd. Hatje Cantz, 2004, catalogue d'exposition 224 pages.

<sup>160</sup> Derrida, Jacques, *Architecture de l'hétérogène, de l'interruption, de la non-coïncidence* (déconstructivisme – l'exemple des folies de B. Tschumi). Texte d'abord publié en édition bilingue dans Bernard Tschumi, *La Case vide*, coffret comportant des essais et des planches (*Architectural Association*, Folio VIII, Londres, 1986). 17.

<sup>161</sup> Foucault, Michel, Dans sa préface (*Les mots et les choses*, p.15.). In Gros, Frédéric, *Foucault et la folie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 112.

<sup>162</sup> Jacques Derrida, « Point de folie — maintenant l'architecture ». *La Case vide*, op. cit.

<sup>163</sup> Derrida, Jacques, *Architecture de l'hétérogène, de l'interruption, de la non-coïncidence* (déconstructivisme – l'exemple des folies de B. Tschumi), op. cit., p. 13.



processus émergeant d'une rencontre, celle des passions amoureuses par exemple, présente des traits caractéristiques qu'il n'est pas possible d'intégrer à un discours qui fait sens raisonnablement.

L'irrationnel de l'architecture s'exprime au mieux dans l'objet des *folies*. Celles de Tschumi sont nées d'un système ordonné à l'extrême selon une logique implacable, mais totalement irrationnelle. Aucune logique fonctionnelle n'est à l'œuvre. Cette approche irrationnelle de l'architecture est loin du principe démiurgique, ou de la sagesse ; elle recherche davantage les mécanismes d'excitation comme « aiguillon » du désir. Les *folies* sont rouges, couleur de vie exacerbée<sup>164</sup>.

Selon Derrida, les *folies* de B. Tschumi décrivent, une architecture de l'événement et déconstruisent l'édifice de cette configuration. Elles se font la réinterprétation du geste architectural dans un parc pour le XXI<sup>e</sup> siècle et, au-delà d'un cadre métaphysique, « rendent l'architecture, fidèlement, à ce qu'elle aurait dû, depuis la veille même de son origine, signer<sup>165</sup> ». Tschumi va au-devant de l'architecture qui vient. Derrida pose la question à savoir si ces *folies* ne ramèneraient pas à un degré zéro de l'écriture architecturale. Il répond par la négative en soulignant qu'il s'agit d'inventer de nouveaux rapports entre les composantes traditionnelles de l'architecture<sup>166</sup>. Le projet de Tschumi en consiste « un « montage narratif », une « transarchitecture » qui « en appelle à l'autre pour qu'à son tour, il invente

<sup>164</sup> Pour les anciens, les aphrodisia ont le pouvoir d'engendrer des excès d'excitation – les causes du déséquilibre entre le corps et l'esprit. Il faut comprendre que le pouvoir vise la survie d'une société dont l'existence est fondée sur le renouvellement de ses citoyens. Ce lieu doit être à l'image d'une alliance stratégique et à l'image de sa culture. Selon Hiéroclès et tel que Foucault nous le rapporte : « Les humains sont faits pour vivre par deux et pour vivre aussi en une multiplicité. L'homme est conjugal et social à la fois : la relation duelle et la relation plurielle sont liées ». Hiéroclès comprend qu'une cité est constituée de maisons et qu'une maison est entière lorsqu'elle est organisée autour du couple. L'écart avec la nature est compris, pour Foucault, dans l'interdiction des plaisirs « vides », c'est-à-dire là où l'existence de l'être humain « trouve sa forme rationnelle ».

<sup>165</sup> Derrida, Jacques, *Architecture de l'hétérogène, de l'interruption, de la non-coïncidence (déconstructivisme – l'exemple des folies de B. Tschumi)*, op. cit., p. 9.

<sup>166</sup> Ibid. Voir *Manhattan Transcript*.



l'événement, signe, consigne ou contresigne [...] <sup>167</sup> ». L'événement demeure à chaque fois unique dans la répétition des folies. Il n'y a « aucun renversement de valeurs en vue d'une architecture anesthétique, inhabitable, inutilisable, asymbolique et insignifiante, simplement vacante après le retrait des dieux et des hommes <sup>168</sup> ».

Si la « Transarchitecture » en appelle à l'autre et si elle est architecture de l'événement renvoyant à la figure de l'errant « spaced out », elle trouve des échos dans l'œuvre de Richard Greaves. Ce que Derrida décrit, c'est la plasticité d'un programme architectural qui fait contrepoids aux visées fonctionnelles généralement admises. Cette plasticité s'actualise tant à l'échelle du programme lui-même qu'à celle du langage adopté avec ses « multiples narrations », ou encore à celle des matériaux qui en font une réalité physique. Par cette voie également, les œuvres des « habitant-paysagistes », reflets d'un incommensurable poétique selon Lassus, partagent une même appartenance au domaine ouvert des folies de l'architecture.

Nous avons déjà évoqué plus haut l'emploi de l'objet trouvé comme une attirance nécessaire, aussi bien pour Tinguely et St Phalle, que pour Cheval, Litnianski, A.C.M., Picassette, Greaves. Chez Tschumi l'objet trouvé est transcendé par le langage lui-même et l'actualité des folies. Nous devons alors considérer la matérialité de ces architectures de folie, c'est-à-dire à leur réalité plastique, à travers l'emploi de matériaux liés et assemblés entre eux. Sans revenir sur l'utilisation de l'objet glané et trouvé, il semble intéressant d'ouvrir une parenthèse sur le liant, le vecteur matériel de cette plasticité comme support de l'expression des folies. L'utilisation des ciments, d'enduits à la chaux, du béton armé, ainsi que l'application des techniques du voile de béton nous amènent encore une fois à reconsidérer les frontières du normal et du pathologique, du raisonnable et du déraisonnable.

---

<sup>167</sup> Jacques Derrida, « Point de folie — maintenant l'architecture ». *La Case vide*, op. cit.

<sup>168</sup> *Ibid.*

## II.7 Cimentage et béton armé, la folle plasticité de l'architecture

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la conscience de la modernité, le souci d'une société hygiéniste associé à un accroissement de la population, l'existence des procédés de fabrication à l'échelle industrielle favorisent l'utilisation des ciments mêlés aux armatures d'acier. Cette production industrielle diminue les coûts des matériaux et les place vraisemblablement à la portée de la petite bourgeoisie et de la classe ouvrière. Pour reprendre les termes de Bernard Lassus en même temps que les nouvelles réglementations sur le travail, les dimanches libres et les premiers congés payés, apparaissent en périphérie des villes les premiers habitants paysagistes. Tout comme Cheval, ceux-ci font souvent preuve d'une grande ingéniosité dans la construction de leurs projets. Facilement utilisable sur des structures plus ou moins complexes, qu'elles soient constituées d'acier ou d'objets divers, le ciment grâce à sa grande plasticité, devient leur matériau de prédilection. Paradoxalement, le béton armé devient à la fois le symbole de l'architecture marginale d'excentriques et celui des premiers gratte-ciels et de la ville moderne fonctionnelle et hygiéniste.

Selon Michel Ragon « Seuls, l'acier et le béton armé permettent et justifient le gratte-ciel. À matériaux nouveaux, formes nouvelles<sup>169</sup> ». Avec la modernité, l'utilisation des technologies pour l'édification du gratte-ciel devient si importante qu'elle réduit l'architecture à n'exister que par ses aspects secondaires. La technologie subvertit la crise des idéologies. L'archétype du gratte-ciel, symptôme d'une image véhiculée par le progrès technologique, devient la représentation d'un inconscient collectif à l'image de Babel.

Rem Koolhaas dans son *Delirious New York* (1979) n'est pas dupe de la rationalité apparente du gratte-ciel. Il les voit comme la cristallisation de fantasmes architecturaux, comme des « catastrophes en puissance », avec la première île de tours de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il perçoit une culture de la congestion dans la manière de qualifier différemment chaque îlot dont chaque édifice est une métaphore de la

<sup>169</sup> Ragon, Michel, *Le livre de l'architecture moderne*, Paris, Robert Laffont, 1958, p. 22.



trame urbaine<sup>170</sup>. Il voit *Coney Island* comme un fantasma construit, un écho fantasmatique de la ville qui devient un programme pour cette même ville. La trame urbaine définit les cases vides à remplir, la technologie cerne ses limites. Le gratte-ciel lui-même construit comme une finitude de plans superposés où des milliers d'individus sont confinés à vivre dans des espaces standardisés, répliques identiques du plan d'ensemble en son propre sein. La « Matrice » a le sens de registre, de matricule<sup>171</sup>. À Manhattan, « chaque ville dans la ville sera si unique qu'elle attirera naturellement une population spécifique [...] La culture de la congestion est *la culture* du XXe siècle<sup>172</sup> ». Il semble intéressant de considérer les techniques utilisées par les architectes autodidactes, notamment à travers le potentiel du béton ou du voile de béton pour la réalisation de fantasmes architecturaux.

Par leur travail de pionniers, les architectes autodidactes et *autoconstructeurs*, depuis Cheval, constituent l'ancrage historique de ces techniques par lesquelles les techniques infiniment flexibles du ciment armé et du voile de béton permettent l'édification des images fantasmatiques de l'architecture. La barque de Lambot exposée à l'exposition universelle de 1894, les *Tours de Watts* (1921 ou 25-1954) de Simon Rodia, la *Maison sculptée* de l'Essart de Jacques Lucas, la tête de Cyclope de Niki de St Phalle, sont des exemples qui permettent l'observation de variantes novatrices de cette technique. Et le projet du Nouveau Brutalisme, bien qu'investi par des architectes professionnels est aussi l'un de ces cas de figure.

Vers 1845, Joseph Louis Lambot (1814-1887) confectionne des outils aratoires (caisses à orangers, abreuvoirs et réservoirs) en fils de fer recouverts de ciment. Trois ans plus tard, et selon le même principe, Lambot réalise une barque<sup>173</sup>. En

<sup>170</sup> Gros, Frédéric, *Foucault et la folie*, op. cit., p. 66. Le délire apparaît dans l'expérience classique comme principe même de la folie.

<sup>171</sup> Rey, Alain (dir. publ.), *Le Robert historique de la langue française*, op. cit., p. 2166.

<sup>172</sup> Koolhaas, Rem, *New York délire*, op. cit.

<sup>173</sup> Bosc, J., J. Chauveau, J. Clément, J. Degenne, B. Marrey et M. Paulin, *Joseph Monier et la naissance du ciment armé*, Paris, éd. du Linteau, 2001, p. 21.



1855, il dépose à la préfecture de Marseille une demande de brevet pour le « bateau-ciment ». La même année il présente un second bateau à l'Exposition Universelle de Paris. Ce premier objet « en ciment armé<sup>174</sup> », est détaillé ainsi :

« Le procédé de M. Lambot consiste à former un réseau métallique d'une combinaison quelconque, de lui donner la forme la mieux appropriée à l'objet que l'on veut initier, et de l'empâter, le rejointoyer avec du ciment hydrique (sic) ou autres, tels que le Bitume Coltar et leurs composés employés à froid ou à chaud. Pour remplacer le bois, tant pour les constructions navales que pour celles qui ont à combattre l'humidité telles que les madriers, caisses à eau et à orangers, etc. Après la mort de Lambot, le premier bateau alla au musée de Brignoles et le second au musée des travaux public<sup>175</sup> ».

On rapporte que Viollet-le-Duc, auteur des « Entretiens sur l'architecture », se fit le propagateur de techniques nouvelles telle que l'armature métallique dissimulée dans la maçonnerie<sup>176</sup>, techniques dont Cheval sera le premier expérimentateur avéré : certains le considèrent comme l'inventeur du béton armé, et la variété des procédés qu'il met en œuvre inclut notamment la technique du voile de béton : « Le facteur a utilisé des matériaux composites : cailloux trouvés dans la campagne, éléments préfabriqués en ciment armé, armatures en fer, modelages au mortier de chaux, enduits au ciment [...]»<sup>177</sup>.

La technique de béton armé employée par Simon Rodia pour ériger trois tours dont les hauteurs varient entre 30 et 16,76 mètres, pour une masse totale de 47,900 kilos est semblable à celle de Cheval. Les tours sont couvertes de mosaïques qui rappellent les projets de Raymond Isidore (la *Maison Picassiette*, Chartres), de Robert Vasseur à Louvrièr (la *Maison à Vaiselle Cassée*, Eure), d'Euclides da Costa

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>175</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>176</sup> Oudin, Bernard [1970], *Dictionnaire des architectes*, Paris, Seghers, 1994, p. 530.

<sup>177</sup> André Malraux cite dans *Drôme Hauterives Le Palais Idéal du Facteur Cheval*, (éd. par) Ministère de la Culture, DRAC Rhône-Alpes, Patrimoine restauré – conservation régionale des monuments historiques, 1982.

à Dives-sur-Mer (la *Maison Bleue*, Calvados), de Marcel Dhièvre (*Au petit Paris*, Saint-Dizier en Haute-Marne), de « Mr.G. » (*Tours de Nesles*, Nesles-la-Gilberde en Seine-et-Marne<sup>178</sup>), de Tressa Prisbrey (« *Bottle Village* », Simi Valley, Californie), d'Edward T. Arsenault (*Maison en bouteilles*, Cap Edmont, île du Prince-Edouard) (fig. 2.31 - 2.35). Les tours de Rodia, situées à Watts en banlieue de Los Angeles, en Californie, sont édifiées entre 1921 et 1954<sup>179</sup>. L'ensemble, que l'auteur nomme « *Nuestro Pueblo* » (Notre Village), est composé de dix-sept structures. Rodia a récupéré des tiges de métal et des grillages pour former la structure recouverte d'un enduit en ciment. Sur cette structure, les mosaïques improvisées se composent de fragments d'objets en poteries, en céramiques, en verres trouvés (tuiles, théières, tasses, assiettes, bouteilles...), des pierres et des coquillages. Rodia, ouvrier en bâtiment d'origine italienne, travaille pendant trente-trois ans à l'édification de ses tours dont il cède les actes de propriété à un voisin lorsqu'il quitte Los Angeles en

<sup>178</sup> (fig. Intro.10)

<sup>179</sup> Nam, Lucian, « Disgressions Watts Towers ». *Perspectives*, winter 2009, pp. 23-24. Cette source retrace à l'année 1925 le début des travaux de Rodia.

Rodia avait 42 ans en 1921 lorsqu'il commence à travailler sur ses structures qu'ils terminent en 1955. Il est né en 1879 à Ribottoli, un village italien près de Naples. Il émigre pour s'installer à Martinez en Californie aux Etats-Unis avec sa famille à l'âge de quinze ans, puis au Texas avant de s'établir à Watts. En 1955, il retourne à Martinez où il a d'abord habité avec sa famille à son arrivée en Amérique. Il est mort en 1965 sans jamais retourner à Watts. Initialement, la forme s'apparente à celle du bateau qui devait représenter l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique. Sur sa parcelle de terrain triangulaire.

Rodia ne connaissait pas le travail de Gaudi. L'inspiration de Rodia est affiliée par L. Nam aux tours en bois construites pour les festivités de Giglio qui se tenaient chaque année dans la ville de Nola en Italie, située près de son village natale. En 1959, la propriété est achetée pour la somme symbolique de vingt dollars puis donnée à l'état de Californie. En 1990, les Tours de Watts sont désignées Monument national en tant que sculptures.

La plus part du temps on y réfère en tant que folk art, pop art, structures bizarres ou « junk culture ». Charles Jenks, nomme une catégorie « ad hoc », juxtaposition. « Ad hoc » signifie pour un usage spécifique, la combinaison d'éléments disponibles. Cette approche est celle du bricolage de Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*). Strauss nomme l'« ingénieur » pour décrire une pensée se distinguant du « bricoleur » au niveau de la méthode, en ce qu'il est capable de créer des matériaux et des outils nouveaux en tenant compte de ce qui est disponible ou de ce qu'il faut avoir.

Rodia utilise une technologie primitive pour construire seul et sans échafaudage ses tours atteignant dix étages. Il dit : « I was a poor man. Had to do little at a time. Nobody help me. I think if I hire a man he don't know what to do. A million times I don't know what to do myself. I never had a single helper » (Seitz, William C., *The Art of assemblage*, exhibition catalogue, New York, MOMA, 1968, p. 77. Cité par Lucian Nam.

Il construit une dalle de dix centimètres pour supporter les éléments architecturaux et chacune des bases individuelles à une semelle de soixante centimètres pour supporter les éléments verticaux. Fuller : « [He] built the towers as a tree grows with one ring developing after the other » (In Goldstone, p. 50 cité par Nam).



1954. En 1959, un comité de sauvegarde se forme suite à la publication d'un avis de démolition des tours jugées dangereuses pour la sécurité par le *Building and Safety Department* de Los Angeles. Vingt ans plus tard, la ville investit dans la restauration des tours de Rodia et le Monument est classé<sup>180</sup>. En 1961, lorsqu'on interroge Rodia pour savoir s'il avait déjà vu des images de la « *Sagrada Familia* » il répond, remarquant les équipes de travailleurs de Gaudí<sup>181</sup>, que pour sa part il avait tout fait lui-même: « *I did it myself!* »<sup>182</sup>. Buckminster Fuller s'est particulièrement intéressé aux systèmes et aux géométries des structures de Watts<sup>183</sup>. La forme de la structure de Rodia permet une construction sans échafaudage. Fuller, dans son dernier interview, en avril 1983, disait des *Tours de Watts* qu'elles intègrent parfaitement les principes structuraux universels inspirés de la nature et démontrent le pouvoir de l'initiative personnelle comme moteur de changement dans le monde<sup>184</sup>. Il fait remarquer l'importante signification des tours pour l'histoire de l'art. L'œuvre de

<sup>180</sup> SAI (Société des Arts Indisciplinés) : « Suite à l'incendie de la maison en 1955, la ville ordonne la destruction de l'environnement. Un comité de sauvegarde, impliquant des gens du gouvernement, des institutions muséales et des citoyens, se forme en 1959. La ville achète l'environnement en 1979 et investit 1,2 million de dollars pour sa restauration. Depuis, les contributions versées afin de sauvegarder les Tours s'élèvent à 3,3 millions. Monument désormais classé ». La maison « Picassiette » de Raymond Isidore à Chartres est aussi classée.

<sup>181</sup> L'œuvre d'Antonio Gaudí m'intéresse quant à l'innovation qu'il imposa aux principes générateurs de courbes découlant des modèles à fils qu'il expérimenta et construisit en pierre. Élaborant une règle inspirée des principes physiques de la nature dans l'expérimentation matérielle de calcul des courbes différentielles et de formes énantiomorphes (c'est-à-dire inversée comme dans un miroir) pour que surgisse un axe, une récurrence systématique. Le second aspect à l'étude est celui des rapports intangibles avec le lieu menant à la notion d'un idéal comme c'est le cas du projet de Gaudí pour le grand hôtel pour Manhattan (1909). À ce sujet, Koolhaas souligne dans un contexte où le facteur économique est indissociable du discours sur Manhattan que « ce sont les hommes d'affaires eux-mêmes qui ont dû percevoir l'affinité entre l'hystérie de Gaudí et la frénésie de Manhattan. Mais, dans son isolement européen, Gaudí ressemble à l'homme du mythe platonicien de la caverne ; à partir des ombres que sont pour lui les descriptions et les exigences formulées par les hommes d'affaires, il doit construire une Réalité en dehors de la caverne, celle d'un Manhattan idéal. » (Koolhaas, Rem, *New York délire* [1978], Marseille pour la traduction française, Éditions Parenthèses, 2002, p.105).

<sup>182</sup> Goldstone, Bud et Arloa Paquin Goldstone, *The Los Angeles Watts Towers*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute and the J. Paul Getty Museum, 1997, p. 60.

<sup>183</sup> Landler Edward et Brad Byer, *I Build The Tower*, Brad Byer and Bench Movies Production, documentaire dirigé, écrit et produit par Edward Landler et Brad Byer distribué par le National Film Network [www.nationalfilmnetwork.com/Store](http://www.nationalfilmnetwork.com/Store), Edité par Glen P. Rose et Edward Landler, Restoration des Dialogues, conception sonore et mixage par Bjorn Schaller, 87 minutes, NTSC.

<sup>184</sup> *Ibid.* « According to Fuller, the Watts Towers embody the universal structural principles found in nature and demonstrate the power of individual initiative to effect change in the world ».



Rodia s'inscrit aujourd'hui comme monument signifiant l'inscription d'une banlieue populaire de Los Angeles. Les tours sont aujourd'hui une véritable icône sociale. Elles nous sont accessibles dans la version restaurée de l'ingénieur Bud Goldstone<sup>185</sup>. La sanction de Fuller sur leur importance architecturale est l'un des plus beaux témoignages du potentiel et de l'intérêt des *architectures outsiders* pour l'ensemble de la discipline.

---

<sup>185</sup> Goldstone, Bud et Arloa Paquin Goldstone, *The Los Angeles Watts Towers*, Los Angeles, *op. cit.*

### Chapitre III

« [...] *The original form of all dwelling is existence not in the house but in the shell. The shell bears the impression of its occupant. In the most extreme instance, the dwelling becomes a shell*<sup>1</sup> ».

#### **Images latentes et premières. Notions d'échelles et d'Infini – Architectures outsiders et surréalistes. Habitabilité / inhabitabilité**

Nous abordons ce troisième chapitre en reprenant la notion d'« image latente » en architecture décrite par Gaston Bachelard lorsqu'il interroge les rapports entre imaginaire et rationalité. Bachelard reprend les théories jungiennes de l'archétype et du symbole pour s'intéresser, dans « La poétique de l'espace » (1957), aux images poétiques de la maison. S'appuyant sur ces références<sup>2</sup>, il voit la maison comme un instrument d'analyse permettant de comprendre la structure de l'âme humaine :

« Notre âme est une demeure. Et nous souvenant des « maisons », des « chambres », nous apprenons à « demeurer » en nous-mêmes. On le voit dès maintenant, les images de la maison marchent dans les deux sens : elles sont en nous autant que nous sommes en elles<sup>3</sup> ». Bachelard a exemplifié ces « images latentes » notamment avec celles du grenier, du sous-sol, de la spirale, de la grotte, de la coquille et du nid.

L'image de la spirale est présente dans maints exemples architecturaux. La lanterne hélicoïdale de l'Église Saint Yves la Sapience à Rome, par Borromini, édifiée au

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin cité par Phillips, Stephen, « Introjection and projection – Frederick Kiesler and his dream machine ». In Mical, Thomas, *Surrealism and architecture*, New York, Routledge, 2004.

<sup>2</sup> Jung, C.-G., *Essais de psychologie analytique*, trad., ed. Stock, p.86. In Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., pp. 18-19. Bachelard cite un passage emprunté à l'essai qui a pour titre « Le conditionnement terrestre de l'âme ». Il remarque le caractère insuffisant de la comparaison jungienne, mais y voit tout de même l'idée de la maison *comme instrument d'analyse* pour l'âme humaine. Ainsi, pour C.-G. Jung : « Nous avons à découvrir un bâtiment et à l'expliquer : son étage supérieur a été construit au XIXe siècle, le rez-de-chaussée date du XVIe siècle et l'examen plus minutieux de la construction montre qu'elle a été faite sur une tour du IIe siècle. Dans la cave, nous découvrons des fondations romaines, et sous la cave se trouve une grotte comblée sur le sol de laquelle on découvre dans la couche supérieure des outils de silex, et, dans les couches plus profondes, des restes de faune glaciaire. Telle serait à peu près la structure de notre âme ».

<sup>3</sup> Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 19.

XVII<sup>e</sup> siècle, témoigne de ce temps où l'architecte-sculpteur l'employait comme image de l'infini. Coquilles et spirales renvoient à l'espace intra-utérin, celui qui précède l'existence et persiste à travers un souvenir corporel, lui-même revisité par un processus qui engage la matière directement dans les étapes de conception et de construction. Nous retrouvons cette idée chez l'architecte surréaliste Frederick Kiesler (1890-1965), depuis les années 1920 : la maison sans fin de Kiesler engage en effet l'idée d'une architecture infinie. Elle réinvente l'image de la hutte et précède les maisons bulles comme celles des architectes Pascal Häusermann et Claude Costy.

Les expressions formelles de ce modèle vont se multiplier à partir de la fin des années 1950, et plus manifestement dans les années 1960-1970. Architectes et autodidactes sont encouragés à pousser les limites formelles de l'architecture, notamment grâce à la technique nouvelle et accessible du voile de béton, qui permet de construire relativement simplement des maisons aux géométries complexes. Cette période verra naître la contribution du Groupe International d'Architecture Prospective (GIAP), regroupant entre autres Michel Ragon et Yona Friedman, qui signent en 1965, à Paris, un manifeste prônant une architecture orientée vers l'avenir. En 1966, Häusermann rejoint le GIAP. Avec le couple Häusermann-Costy, la place laissée à l'*autoconstruction* permet d'interroger le rôle de l'architecte dans la construction et la place de l'expression individuelle dans la conception de la maison. Un trait marquant de ces projets non industriels est l'engagement direct avec le matériau. Le présent chapitre aborde précisément la place de l'individu dans le processus de construction, soit par le biais d'une collaboration étroite entre l'architecte et l'occupant, soit parce que l'occupant se fait architecte.

Nous aborderons également l'exemple de l'architecture surréaliste. Jung a longuement écrit sur les questions d'« images originelles » et de schèmes universels qui peuvent émerger dans des rêves à haut contenu symbolique ; les surréalistes ont été particulièrement sensibles à ces recherches, du fait de leur intérêt pour l'exploration du rêve et de l'inconscient. L'imaginaire est aussi au centre des théories surréalistes.



Nous traiterons également de la question de l'habitable (habitat ou monument) qui est centrale en ce sens qu'elle ouvre sur les notions d'« architecture-sculpture<sup>4</sup> », ou d'« archisculpture<sup>5</sup> », selon le néologisme de Michel Ragon, un auteur qui s'est particulièrement penché sur les liens de l'Art Brut et de l'architecture. Nous relierons à ce propos l'exemple de Richard Greaves avec la thématique de la fonction oblique décrite par Claude Parent et Paul Virilio, fonction qui souligne la nécessité de l'expérience sensible en réconciliant le corps avec le sol. L'architecture de Greaves implique cette réconciliation, incitant à l'acte de la découverte par la marche et l'errance.

Nous considérerons finalement, à travers l'image de l'« architecture de survie », des bidonvilles et l'utilisation des rebuts, les liens entre *autoconstruction* et architecture « brute ». Nous y retrouverons les exemples d'Horace Pedneault à l'Isle-aux-Coudres, du *Jardin-coquillage* de Litnianski et de ses métaphores du rebut.

### III. 1 Palais bulles, coquilles et spirales

Avec les théories de Jung et de Bachelard, le langage imaginaire devient une alternative à l'appréhension du monde par la raison. Ce mode du langage relie, associe et symbolise au-delà de l'immédiat discernable<sup>6</sup>. Il relie à travers les contes, les mythes, les poèmes et les croyances religieuses, l'individu à une collectivité. Véhiculée par le récit, cette capacité de la pensée peut se développer entre autres par l'emploi de « la métaphore, l'utilisation libre de l'association, la construction de

---

<sup>4</sup> La notion d'« Architecture-Sculpture » est utilisée pour la première fois par Michel Ragon en 1963 (cf. *Architecture sculpture* hors collection, Orléans, éd. HYX, 2008). La notion d'« ArchiSculpture » est utilisée comme titre de l'exposition présentée à la Fondation Beyeler, Bâle, 2004-2005. Voir également la notion d'Anarchitecture (Gordon Matta-Clark).

<sup>5</sup> Cf. Kraus, Eva, « Plaidoyer pour une archisculpture – *Aujourd'hui* no 53, 1966 » ; Lambert, Jean-Clarence, *2L'imagination matérielle*, Paris, édition du Cercle de l'Art, coll. Diagonales, 1991, p. 138. À ce sujet voir aussi le chapitre V.

<sup>6</sup> Gohier, Christiane, « L'homme fragmenté : à la recherche du sens perdu. Éduquer à la compréhension et la relation ». *Enseigner et libérer: les finalités de l'éducation*, St-Nicolas (Québec), Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 14.

sens « figurés », le développement de la capacité onirique<sup>7</sup> ». Le monde imaginaire se caractérise par l'image et l'analogie<sup>8</sup>.

Appliqué à l'architecture, le langage de l'imaginaire nous révèle l'existence d'images architecturales latentes. Ce sont ces dernières que nous tentons de souligner à travers les exemples du champ d'investigation<sup>9</sup>. Lorsque Gaston Bachelard introduit l'« idée-rêve qui prend la coquille comme témoignage le plus net de la puissance qu'a la vie de constituer des formes<sup>10</sup> », il voit à travers l'image d'une grotte en forme de coquille enroulée le désir de vivre au cœur d'un rocher, une demeure *naturelle*<sup>11</sup>.

Pour Bachelard, les formes élémentaires de l'habiter sont le nid et la coquille<sup>12</sup>. S'il faut être seul pour habiter une coquille<sup>13</sup>, le nid, lui est ouvert au groupe. Pour se protéger, l'être se cache : « l'être se dissimule sous la similitude (*L'état d'ébauche*, Paris, 1950)<sup>14</sup> ». Bachelard interroge la mise au silence des expressions individuelles de la maison.

« Toute grande image simple est révélatrice d'un état d'âme. La maison, plus encore que le paysage, est « un état d'âme ». Même reproduite dans son aspect extérieur, elle dit une intimité<sup>15</sup> » [...]

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>9</sup> Les architectures du *Répertoire* font l'objet d'une description dont les modalités s'apparentent à celles qui sont utilisées pour les œuvres d'art, susceptibles d'être interprétés selon une multitude de codes. Cf. Broadbent, Geoffrey, *Signs, symbols and architecture*, Toronto, éd. J. Wiley, 1980, p.23. «...the architectural object would become, not a functional object, but indeed a work of art: an ambiguous form, capable of being interpreted in the light of various different codes ».

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.111.

<sup>11</sup> Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 126.

<sup>12</sup> Bachelard, Gaston, « Le nid », in *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 77. « Maison et univers ». Voir aussi p. 78 au sujet des « maison-construction » / « maison-habitation » (Françoise Minkowska, un psychologue de maison).



« Oui, pourquoi nous arrêterions-nous de maçonner, d'agglomérer la pâte du monde autour de notre abri? Le nid de l'homme, le monde de l'homme n'est jamais fini. Et l'imagination nous aide à le continuer<sup>16</sup> ».

### De la hutte primitive à la conque<sup>17</sup>

En architecture, le modèle de la hutte primitive, notamment repris par Jean-François Pirson, architecte et professeur à l'Institut Supérieur d'Architecture Lambert Lombart à Liège, correspond à l'exemple de Semper<sup>18</sup> (fig. 3.1). Il se compose de quatre éléments : le foyer, les murs, le terre-plein et le toit. Pour Pirson, reprenant Lévi-Strauss, la hutte de Semper « [...] ne sera jamais telle que celle vaguement rêvée, ni que telle autre, qui aurait pu lui être préférée<sup>19</sup> ».

Pirson précise qu'il faut habiter pour bâtir et, pour reprendre les mots d'Heidegger<sup>20</sup> ; « Bâtir est, dans son être, faire habiter. Réaliser l'être du bâtir, c'est édifier des lieux par l'assemblage de leurs espaces. C'est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons bâtir<sup>21</sup> ». C'est l'expérience physique d'avoir habité qui préserve les souvenirs détaillés de la maison.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 103-104.

<sup>17</sup> La coupole du bain public turque (*Iznik, Turquie, Othmanli period*). Voir Rudofsky, Bernard, *Architecture sans architectes*, Paris, Éd. Du Chêne, 1977, pp. 154 et 148-149. (fig. 3.2)

<sup>18</sup> Rykwert, J., *La maison d'Adam au Paradis*, Paris, éd. Du Seuil, 1972, pp. 28-31. Cité par Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet: essais, expériences et rapprochements*, Liège, éd. P. Mardaga, 1984, p.48 (À ce sujet voir : « L'abri du pauvre » de Ledoux, Claude Nicolas, *L'architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Mœurs et de la Législation (1802)*, Tome 1, Paris, D. Ramée, 1961 (fig. 3.3) et « La hutte primitive » de Laugier, Marc-Antoine, *Essai sur l'Architecture*, Paris, 1755 [1753].

<sup>19</sup> J. Rykwert, *La maison d'Adam au Paradis*, *op. cit.*, pp. 28-31. Cité par Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet: essais, expériences et rapprochements*, *op. cit.*, p.48.

<sup>20</sup> Heidegger, Martin, « Bâtir, habiter, penser ». in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1969, p. 170-193. Cité par Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet: essais, expériences et rapprochements*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>21</sup> Heidegger, Martin, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1958, pp.170-193. Cité par Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet: essais, expériences et rapprochements*, *op. cit.*, p. 9.



Selon Bachelard, « habiter » relève de l'image du repos, autant que d'un rêve de tranquillité. Les images du nid et des coquilles illustrent sous leurs formes élémentaires la fonction d'habiter.

« Les coquillages, comme les fossiles, sont autant d'essais de la Nature pour préparer les formes des différentes parties du corps humain [...] Robinet donne une description de la Conque de Vénus qui représente la vulve d'une femme<sup>22</sup> ». Robinet organise des idées-visions en système et fait dire à Bachelard « que la Nature a été folle avant l'homme<sup>23</sup> ».

Les Anciens voyaient le coquillage comme l'« emblème de l'être humain en sa totalité : corps et âme. Leur symbolique fait de la coquille l'emblème du corps. Comme elle, ce dernier enferme dans une enveloppe extérieure l'âme qui anime l'être entier, représenté par l'organisme du mollusque<sup>24</sup> ». L'escargot qui s'enfonce sous terre durant l'hiver pour réapparaître au printemps fait figure d'allégorie et de symbole de résurrection, d'espérance. Ce rythme cosmique qui fait se succéder les saisons est présent chez les auteurs du *Répertoire*. Il anime tant la maison sculpture de Morissette/Ruel que celle de Unal ; pour Sappho Morissette il s'agit explicitement de s'ajuster au rythme des saisons, pour bien y vivre. Ici, c'est l'image entière de la maison qui ravive le sentiment d'habiter la coquille.

Gaston Bachelard nous rappelle que « [...] dès l'époque secondaire, les mollusques construisaient leur coquille en suivant les leçons de la géométrie transcendante. Les ammonites faisaient leur demeure sur l'axe d'une spirale logarithmique<sup>25</sup> ». Il révèle

---

<sup>22</sup> Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 112.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>24</sup> Charbonneaux-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, p. 922. In Bachelard, Gaston, *La poétiques de l'espace*, op. cit., p. 114.

<sup>25</sup> Bachelard, Gaston, *La poétiques de l'espace*, op. cit., p. 105.

ainsi que c'est la *formation* qui reste mystérieuse et non pas la forme<sup>26</sup>. La spirale évoque également l'évolution d'une force, et pour Véronique Willemin :

« La spirale se rattache au symbolisme cosmique de la lune, au symbolisme érotique de la vulve, au symbolisme aquatique de la coquille, au symbolisme de la fertilité (double volute, corne...), elle exprime les rythmes répétés de la vie, le caractère cyclique de l'évolution, la permanence de l'être sous la fugacité du mouvement. Pourquoi n'y a-t-il pas de nid carré ? de terrier cubique ? La ligne droite ne semble pas engendrer la Vie...<sup>27</sup> ».

Pour construire sa maison escargot (1964), Guy Rottier reprend la démarche de croissance du mollusque qui « habite la totalité de sa coquille mais qui ajoute des anneaux successifs pour avoir davantage de place<sup>28</sup> ». La maison escargot peut s'agrandir en fonction des besoins des habitants. L'enceinte domestique est évolutive. La Bavinger House à Norman, Oklahoma (1950), appelée aussi la « maison en spirale », la résidence pour les amoureux des plantes (« *residence for lover of plants* ») de Bruce Goff, tout comme son projet résidentiel pour une famille Quaker au Canyon, en Californie, sont « conçues comme des expressions métaphoriques du mode de vie de leurs habitants<sup>29</sup> » (fig. 3.4 - 3.5). Déployé sur trois-quarts de cercle autour d'un cylindre central, le projet pour une famille Quakers « adapte le principe de l'escalier en colimaçon à la maison d'habitation : il décompose la rampe inclinée en compartiments horizontaux contigus et étagés<sup>30</sup> ». Ces compartiments sont décalés de 0,41 m par rapport à la portion de cercle qui les précède, ce qui définit les pièces. Des cloisons amovibles sont intégrées entre chaque niveau. Le système de la spirale se juxtapose à celui du volume habitable.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>27</sup> Willemin, Véronique, « De l'architecture animale à la maison vivante ». *Maisons vivantes* [2006], Paris, éd. Alternatives, coll. Anarchitecture, 2008, p. 26.

<sup>28</sup> Rottier, Guy, Belvédère, août/septembre 2005. In Willemin, Véronique, *Maisons vivantes*, op. cit., p. 133.

<sup>29</sup> « Bruce Goff ». *Design Quarterly*, No. 74/75, *Process and Imagination* (1969), Walker Art Center, pp. 16-18.

<sup>30</sup> *Ibid.*

La continuité spatiale se déploie sur un plan en spirale qui se construit grâce à la série de Fibonacci, suite dans laquelle chaque nombre est la somme des deux précédents et le rapport de deux termes consécutifs tend vers le nombre d'or<sup>31</sup> ; c'est un rappel d'un rapport de proportion inscrit dans la nature.

Le travail de M. Merz sur le thème de l'igloo<sup>32</sup> fait ici figure d'exemple. Dans ce cas précis, la spirale de base est définie selon la suite de Fibonacci :

« 0,1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,144... ». Appliquée à la croissance du rayon, elle en définit le dessin. « Ces nombres sont pour Merz le moyen de rendre compte de l'énergie d'une structure cachée, d'un mouvement de l'espace et du temps [...] »<sup>33</sup>.

En 1939, Le Corbusier a publié les esquisses du projet du Musée infini. Dans ce contexte, la spire se développe horizontalement tandis que la spirale construite en 1959 à New York par Frank Lloyd Wright s'élargit vers le haut<sup>34</sup>. « La spirale n'a pas de limite précise » [...] « il s'agit d'une forme à croissance illimitée »<sup>35</sup>. Plus récemment, à Malmö en Suède, le projet « Turning Torso » (2008) de Calatrava s'élève en hélice (fig. 3.6 - 3.8).

Parmi les *architectes outsiders* que nous avons étudiés, Joël Unal intègre comme signature identitaire à sa maison une spirale en mosaïque bleue qui symbolise le

---

<sup>31</sup> Cleyet-Michaud, Marius, *Le nombre d'or* [1973], Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, 1982, p. 7.

<sup>32</sup> M. Merz, *Art Press* no.48, 1981, p.13 et M. « Igloo Fibonacci » in *catalogue l'ARC/Musée d'Art Moderne de Paris*, 1981.

<sup>33</sup> Fibonacci est le surnom du mathématicien italien Léonard de Pise, auteur du *Liber abbaci* (1202), ouvrage par lequel il diffuse en Europe le système numérique arabe. M. Merz, « Igloo Fibonacci », in *catalogue ARC/Musée d'Art Moderne de Paris*, 1981). Voir Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet*, op. cit., p. 96.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.14. « On the other hand, the architectural snail-shell which Frank Lloyd Wright built in New York as the Solomon R. Guggenheim Museum stands on its apex, the diameter of the spiral increasing toward the top ».

<sup>35</sup> Conrads, Ulrich et Hans G. Sperlich, *The Architecture of Fantasy : Utopian Building and Planning in Modern Times*, New York, Frederick A. Praeger publisher, 1962, p.14. « The « endless » character of the spiral [...] »



temps qui passe<sup>36</sup> (fig. 3.9 - 3.11). La *Maison sculpture* de Sappho Morissette et Jean-Guy Ruel est quant à elle conçue sur le plan d'une double spire (fig. 3.12 - 3.13). Le thème de la spirale ainsi que la nature brute des finis intérieurs rappellent le projet de Kiesler, dans lequel la dimension esthétique réside dans l'aspect brut des matériaux, en particulier ceux qui sont prélevés sur le site (fig. 3.15 - 3.16). Le site de la maison Morissette/Ruel est d'ailleurs un *non-site* : la pointe de terrain sur laquelle elle est bâtie est située aux limites des propriétés de quelques voisins amis. Cet aspect du projet rappelle les intérêts de Robert Smithson,<sup>37</sup> dont les terrains de prédilection sont des « non-espaces » aménagés avec la volonté de ponctuer certains *sites* de parcelles d'infini<sup>38</sup>.

### La spirale et l'*axis mundi*

Dans son livre « *Space, Time and Architecture*<sup>39</sup> », l'historien et critique Sigfried Giedion revient sur le piracle spiralé de l'Église de Saint Yves de la Sapience de Borromini, qui représente pour lui un événement architectural précurseur des tendances modernes en sculpture<sup>40</sup> (fig. 3.17). Il situe la *Endless House* [Maison sans fin] de Frederick Kiesler dans cette « lignée baroque »<sup>41</sup>. Le thème de la spirale abordé par Kiesler est représenté par deux variantes de l'hélice et la possibilité de

---

<sup>36</sup> Abel, Daniel, « La maison Unal ou le désir d'habiter en poète ». *Supérieur Inconnu*, numéro spécial sur le désir, 2009, pp. 18-22.

<sup>37</sup> C'est en 1970 que Robert Smithson crée la Jetée en spirale [« Spiral Jetty »] aux environs de Great Salt Lake aux États-Unis (fig. 3.14).

<sup>38</sup> Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet: essais, expériences et rapprochements*, op. cit., p. 88.

<sup>39</sup> Giedion, Sigfried, *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1941.

<sup>40</sup> Brüderlin, Merkus, *ArchiSculpture – Dialogues between Architecture and Sculpture from the Eighteenth Century to the Present Day*, Catalogue d'exposition 3 octobre 2004 – 30 janvier 2005, Riehen/Basle, Fondation Beyeler, 2004, p. 80.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 82. Notons également, les cheminées et les bouches d'aération de la Casa Milà, complexe d'habitations achevé en 1910 par Gaudí, qui sont des sculptures surréelles construisant la spirale.

les additionner, résultant en une entité qu'il a baptisée « double-cone espace-en-spirale<sup>42</sup> ». La combinaison des deux variantes aboutit à une colonne montant sans fin dans l'espace, qui évoque pour Kiesler les versions en bois de la *Endless Column* de Constantin Brancusi (1928-1930), une métaphore de transcendance et d'ascension. Dans la Colonne sans fin, la superposition des formes attire les regards vers le haut. Elle porte le symbolisme de l'*axis mundi*, le lien entre le Ciel et la Terre<sup>43</sup>. En 1926, Brancusi projetait de construire sa Colonne au cœur de Central Park. Son plan montre une base large d'une soixantaine de mètres sur laquelle figure un ensemble de pyramides comprenant des appartements. Ce projet a aussi été envisagé pour Chicago avec un sommet culminant à environ quatre cent mètres<sup>44</sup>.

Dans l'interprétation rétroactive de la « fiction fonctionnaliste moderne », Vidler constate que du point de vue architectural, et malgré les revendications des perspectives humanistes, les espaces que nous habitons sont fortement caractérisés par une distinction entre espace privé et espace public. La séparation marquée entre intérieur et extérieur était déjà une propriété des formes bâties du Baroque<sup>45</sup>. Dans l'architecture du tournant du XIXe siècle, Gaudin voit le résultat de l'instauration du nouveau régime de propriété foncière par la classe bourgeoise lors de la Révolution française. Dans l'ensemble, on assiste à un processus de

---

<sup>42</sup> Safran, Yehuda, « In the Shadow of Bucephalus ». *Frederick Kiesler 1890-1965*, Londres, Architectural Association, 1989, p. 10. Aussi voir p. 18. « *The spiral theme...As to variations of helical form I mention the possibility of adding two types with either the wide bases together, resulting in what could be called a double-cone spiral-in-space, or continuing the tip of a pyramidal spiral into the tip of another spiral, with the result of an hour-glass double spiral. The combination of both varieties results in an Endless Column in Space (if I remember correctly Brancusi once sculpted a wooden column of similar rhythm and called it the Endless Column)* ». (fig. 3.18)

<sup>43</sup> Cf. Norberg-Schulz, Christian, *Genius loci : paysage, ambiance architecture*, [1979], Sprimont, éd. Pierre Mardaga, 1997, pp. 24-25.

<sup>44</sup> Geist, Sidney, « Brancusi: The "Endless Column" ». *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 16, No. 1, Aspects of Modern Art at the Art Institute: The Artist, The Patron, The Public, 1990, pp.86-87. Le projet de la *Colonne sans fin* habitable est envisagé à Chicago un peu avant la mort de Brancusi en 1957.

<sup>45</sup> Gilles Deleuze cité par Vidler, Anthony, *Warped space*, Cambridge, Massachusetts/London, England, The MIT Press, 2000, p. 230.



« polissage » progressif, imposé à tous les propriétaires voulant effectuer des travaux. C'est derrière le « paravent des ordonnances » que se tisse une architecture dissimulée au territoire public. Une architecture bourgeoise du retrait se développe dans le domaine privé. Pièces redoublées, antichambres, cabinets, boudoirs, garde-robes et pièces à siphons vont illustrer une pratique « de refoulement vers l'intérieur d'activités périphériques ». Corrélativement, dans la société bourgeoise, on assiste à une discipline du geste et de l'expression, une codification des attitudes qu'on retrouve dans le caractère architectural des demeures, des hôtels particuliers, de l'habitation traitée comme l'arrière scène d'un théâtre<sup>46</sup>. L'idéal de propreté et de clarté qui imprégnait la conception des bâtiments correspondait *in fine* à la genèse d'espaces secrets, et donc à l'apparition d'une forme de trompe-l'œil<sup>47</sup>.

À une époque où la technique et l'industrie nous conduisent à l'encontre de ces idées, Kiesler publie le « Manifeste du Corréalisme » dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1949). La Maison sans fin, comme plusieurs autres des projets de Kiesler, se distingue par des principes fondateurs basés sur « l'idée d'un monde refait et reconstruit infiniment, un monde capable de transmutation infinie<sup>48</sup> ». Les innombrables versions de la Maison sans fin prévoient que l'enveloppe d'une construction, traitée en ciment armé, englobe un seul espace libre. Les ouvertures ponctuelles filtrent la lumière du jour à travers des « cristaux de verre prismatiques<sup>49</sup> » colorés, animant l'espace d'une lumière naturelle. La disposition des fenêtres est planifiée de manière à rendre l'habitant conscient de la continuité du

---

<sup>46</sup> Cf. Henri Gaudin, *La cabane et le labyrinthe*, op. cit., p. 150.

<sup>47</sup> Messier cité par Henri Gaudin, *La cabane et le labyrinthe*, op. cit., p. 165.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Dessauce, Marc, *Essai sur Frederick Kiesler, l'histoire de l'architecture moderne aux États-Unis et Marcel Duchamp*, éd. Sens & Tonka, 1996, p. 11. « [...] mélange de rusticité cryptique et de psychédéisme ».



temps<sup>50</sup>. La Maison sans fin est *corrélée* au corps en terme de forme et de fonction. La santé et le confort des occupants sont au centre de la création d'un espace qui met en valeur le corps et l'esprit. Kiesler écrit : « J'oppose au mysticisme de l'Hygiène, qui est la superstition de « l'Architecture Fonctionnelle », les réalités d'une Architecture Magique qui prend racine dans la totalité de l'être humain, et non dans des parties bénies ou maudites de cet être<sup>51</sup> ».

Au tournant du XXe siècle, l'édification de la tour Eiffel est liée au développement technologique et industriel. Ce progrès annonce, avec des formes nouvelles, une architecture affirmée qui se situe « en dehors de la mode du style international<sup>52</sup> ». Selon Kiesler : « ...Il fallait un Eiffel ou un Fuller pour établir de nouvelles normes<sup>53</sup> » [...] « La Maison infinie n'a rien à voir du tout avec la forme libre, comme nous la comprenons actuellement. Ce n'est pas seulement une forme sculpturale. C'est un ensemble coordonné de surfaces strictement dimensionnelles, toutes différentes en hauteur, en largeur, en forme et texture<sup>54</sup> ». L'idée d'infini, dans la maison sans fin de Kiesler, devient alors un précédent pour les *autoconstructions* réalisées avec la technique du voile de béton<sup>55</sup>, et qui intègrent la notion d'habitat évolutif.

---

<sup>50</sup> « Frederick Kiesler's Endless House and Its Psychological Lighting ». *Interiors*, 110 (November 1950), p. 126. In Phillips, Lisa, *Frederick Kiesler*, New York, Whitney Museum of American Art, 1989, p. 127. « [...] In addition, the planned lighting scheme was based on the prismatic colors of a color clock to make the dweller aware of the continuity of time ».

<sup>51</sup> Frédéric Kiesler (traduit de l'Anglais par H. P. Roché). In Conrads, Ulrich, *Programmes et manifestes de l'architecture du XXe siècle* [1981], Paris, les éditions de la Villette, 1991, p. 184. À ce sujet voir aussi Henri Gaudin, *La cabane et le labyrinthe*, op. cit., p. 165. En remarquant la crise de l'architecture moderne en France en correspondance aux processus d'« hygiénisation » de la ville (lutte contre la peste et la puanteur dans Paris), Gaudin associe l'hygiène exacerbée du corps à l'idéal d'une architecture désinfectée. Idéal de propreté qui associé aux processus du bâtiment correspondait pour Messier aux espaces secrets – trompe-l'œil qui fascine Gaudin et qu'il identifie comme « Vérité complice du mensonge ». Il s'agit d'une vision de la technologie comme phénomène qui provoque l'aliénation.

<sup>52</sup> *Aujourd'hui*, France, 1966, no. 53, p. 31.

<sup>53</sup> *Loc. cit.*

<sup>54</sup> *Loc. cit.*

<sup>55</sup> Le lien entre les surréalistes et les maisons bulle en général, bien qu'indirect est présent. Joël Unal confirme lors d'un entretien en 2009.

Eva Kraus, dans son article publié en 2003, souligne la distinction qui sépare radicalement la maison de Kiesler et les constructions légères de Buckminster Fuller<sup>56</sup>. La philosophie de Fuller, exprimée en terme de « 4D design », notamment en 1928 avec les dessins des tours 4-D, définit une pensée inscrite dans l'espace-temps au lieu de considérer uniquement l'espace géométrique à trois dimensions. Il évoque la nécessité de « penser dans le temps », au lieu de penser uniquement dans l'espace : il affirme la nécessité de penser aux conséquences de nos gestes pour l'humanité à venir, au lieu de ne se préoccuper que du gain personnel immédiat<sup>57</sup>.

Kiesler précise sa relation avec la temporalité de la *Sisler House*<sup>58</sup> dont l'interrelation entre le temps, l'espace et l'architecture (*Time-Space-Architecture*) est « l'interaction de l'architecture avec le temps et l'espace dans un processus en perpétuel changement<sup>59</sup> ». La revue *Shelter Magazine: Buckminster Fuller and the opposition to the International style*<sup>60</sup> rappelle l'appartenance de Kiesler et d'autres modernistes au SSA (*Structural Study Association*) dont le membre fondateur n'est autre que

---

<sup>56</sup> Kraus, Eva, « Plaidoyer pour une archisculpture – *Aujourd'hui* no 53, 1966 ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, France, nov. – déc. 2003, no. 349, p. 60. La revue *Aujourd'hui* publié en 1966 intitulée « Espaces sculptés, espaces architecturés » est « un premier bilan sur la genèse des formes inclassables » et présente « les démarches architectoniques artistiques ». « Cette publication présentait un panorama international de la sculpture architectonique et des architectures sculpturales, sous formes de maquettes d'architectures praticables et habitables » [...] « À cette époque, l'esthétique de la nature, y compris les dunes du désert et les icebergs, connaissait un regain d'intérêt et était perçue comme une source d'inspiration. On s'enthousiasmait pour les formations géologiques ou les méthodes de construction de certains groupes ethniques ». Voir Viollet-le-Duc, Eugène, *Le Massif du Mont-Blanc étude sur la constitution géodésique et géologique sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers*, 1876.

<sup>57</sup> Source: <http://www.solwaygallery.com/Pages/twelve.html>  
Voir aussi <http://www.designmuseum.org/design/r-buckminster-fuller>: « Fuller's philosophy of four-dimensional, or 4D design. He defined this as thinking in time instead of only the three dimensions of space: thinking of consequences for humanity instead of only immediate personal gain ».

<sup>58</sup> Kiesler a développé plusieurs versions de la *Endless House* dont une pour Mary Sisler à East Hampton, New York.

<sup>59</sup> Sonzogno, Valentina, « Frederick Kiesler et la Maison sans fin ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, France, nov. – déc. 2003, no. 349, p. 51.

<sup>60</sup> Magdalena Droste, « Surfaces for a technically obsolete world : R. Buckminster Fuller, Shelter magazine, and the opposition to the International style ». in *Bauhaus conflicts, 1919-2009 : controversies and counterparts*, Ostfildern, Germany, Philipp Oswalt, 2009.

Fuller<sup>61</sup>. Bien que lié à Fuller, Kiesler refuse que son projet serve de phénomène de foire et soit exposé comme objet de démonstration, contrairement à Fuller qui pour l'Exposition internationale de 1967 à Montréal propose une immense sphère géodésique, la Biosphère, dont le volume correspond à plus de trois quart de sphère. Kiesler voyait dans ses projets des propositions concrètes et habitables. Néanmoins, la *Endless House*, jamais habitée, concrétisée par sa seule représentation, demeure une utopie, un pôle et un symbole d'infini. Sa coquille est une construction-coque en tension continue. Sa plasticité peut évoquer celle de la poterie qui pour certaines cultures, est vue comme précurseur de l'architecture ; en poterie, la plasticité de l'argile répond autant du jugement esthétique de l'« artisan » que des principes générateurs de la forme<sup>62</sup>.

Kiesler identifie son travail au même courant que celui du groupe Michael Lax Associates, qui use des résines synthétiques soufflées et se positionne à l'encontre du Style International<sup>63</sup> à la fin des années soixante :

L'approche artisanale, les qualités haptiques des surfaces non traitées et des structures brutes relèvent de cette tendance. Magie et mythe jouent manifestement un rôle important dans ces architectures, marquées par ailleurs par les bouleversements sociaux et les mouvements hippies, communautaires et alternatifs. Le refus du système orthogonal semble provoquer un regain d'intérêt pour les formes libres, les masses molles, les corps plastiques. Aux frontières de la sculpture et de l'architecture, ces expériences formelles sont hors d'échelle<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> Braham, William W., Jonathan A. Hale, John Stanislav Sada, *Rethinking Technology: A Reader in Architectural Theory*, New York, Routledge, 2007, p. 61.

<sup>62</sup> Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet: essais, expériences et rapprochements*, op. cit., p. 7.

<sup>63</sup> En 1932, Philip Johnson et Henry-Russel Hitchcock publiaient *The International Style : Architecture since 1922*.

<sup>64</sup> Kraus, Eva, « Plaidoyer pour une archisculpture – Aujourd'hui no 53, 1966 ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, France, nov. – déc. 2003, no. 349, p. 60.



Kiesler<sup>65</sup> parle d'une « architecture comme sculpture », mais jamais d'une « sculpture comme une architecture<sup>66</sup> ». Pour établir une distinction entre art et architecture, J.-F. Pirson, s'inspire d'une citation d'Apollinaire selon laquelle « une structure devient une architecture, et non une sculpture, lorsque ses éléments n'ont plus leur justification dans la nature<sup>67</sup> ». La distinction s'établit pour lui au niveau des référents qui animent la structure. Suivant ce raisonnement, la construction de Morissette et Ruel devient une sculpture habitable : son architecture s'inspire de la nature. Sa forme entière est à l'image d'une gousse d'ail, construite autour d'une double spire.

### III.2 Antécédents des nouvelles techniques d'*autoconstruction*

L'idée mathématique de l'infini marque à la fois le travail de Kiesler entre 1924 et 1965 et le contexte architectural de l'époque qui explore l'utilisation pour l'habitation des nouvelles techniques du béton armé et du béton précontraint<sup>68</sup>. Selon « Michel Ragon le domaine des sculptures habitées, autre forme de nid d'homme, impose à cette époque (1963) les termes d'« architecture-sculpture » et de « sculpture-architecture ». Le premier terme correspond aux

« architectes qui réalisent leur art à la manière d'un sculpteur, [et le second] les sculpteurs dont les œuvres, a priori gratuites, peuvent constituer des propositions soumises à la méditation des architectes et à celle des ingénieurs qui les réaliseront ensuite ou qui les modifieront suivant des exigences techniques

---

<sup>65</sup> Né en 1896 à Vienne, Frederick J. Kiesler y fit ses études à l'École Supérieure Technique et à l'Académie des Beaux-Arts de 1910 à 1914. Élève et ami d'Adolf Loos, membre du groupe G et du De Stijl, peintre, sculpteur, metteur en scène, (...) architecte, son premier projet de construction infinie fut exposé à Vienne en 1924, aux Etats-Unis en 1926.

<sup>66</sup> Sonzogni, Valentina, « Frederick Kiesler et la Maison sans fin ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, France, nov. – déc. 2003, no. 349, p. 53.

<sup>67</sup> Apollinaire cité par Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet: essais, expériences et rapprochements*, op. cit., p. 30.

<sup>68</sup> Sadler, Simon, *Archigram – architecture without architecture*, Cambridge, Massachusetts-London, England, The MIT Press, 2005, p. 100. (fig. 3.19)

que les plasticiens n'ont pas à se poser ». Ces deux termes fusionnent rapidement au sein d'une même expression, l'« architecture-sculpture »<sup>69</sup> ».

En 2003, le FRAC Centre en France (Fonds Régional d'Art Contemporain) présente l'exposition « Architectures expérimentales 1950-2000 », autour d'œuvres issues de sa collection. Parmi les exposants, on trouve les membres du GIAP de Michel Ragon<sup>70</sup>. Ils étudient notamment la « mobilité en architecture »<sup>71</sup> avec Pascal Haüsermann, lequel, prônant « une plus grande implication des habitants dans la conception de leur environnement »<sup>72</sup>, fonde avec Jean-Louis Chanéac et Antti Lovag, l'association « Habitat évolutif » en 1971. De là naissent des projets liés au développement des techniques de voile de béton et des maisons bulles<sup>73</sup> mises au point, parallèlement au travail d'Antti Lovag, par les architectes franco-suisse Pascal et Claude Haüsermann. Dans un genre toujours plus organique, les architectures plus récentes des blobs (depuis ceux de Greg Lynn jusqu'au projet du *Blur Building*<sup>74</sup>, véritable architecture de la nuée), même si elles adhèrent à la technologie de leur temps, conservent cette quête formelle des rondeurs et ce souci d'exprimer clairement la structure qui sont caractéristiques des années 1960.

Haüsermann, « Avec ses amis, Chanéac (le « créateur des bulles industrialisées », d'après Michel Ragon) et Antti Lovag, [ils] mènent des projets communs d'habitats cellulaires qui peuvent se connecter entre eux. En réponse aux ZUP [les Zones Urbaines de Paris] des années 60,

---

<sup>69</sup> Ragon, Michel, *Où vivrons-nous demain ?*, Paris, Robert Laffont, 1963. In Virginie Thiéry, « Jacques Couëlle : quand l'architecture se révèle sculpture. Monte Mano, la sculpture habitée ». *Labyrinthe atelier interdisciplinaire*, 12 | 2002 : Numéro 12, Document (n° 12), p. 97-106. <http://labyrinthe.revues.org/index1360.html>

<sup>70</sup> Voir Ragon, Michel, *Du côté de l'art brut*, op. cit.

<sup>71</sup> *Architectures Expérimentales 1950-2000*, Orléans, Editions HYX, 2005, p. 242. « En 1966, Pascal Haüsermann adhère au GIAP (Groupe International d'Architecture Prospective) fondé un an plus tôt par le critique Michel Ragon, qui comprenait, entre autres, Friedman, Jonas, Maymont, Schein, Schöffner, et qui étudiait notamment la mobilité en architecture ».

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>73</sup> Unal, Joël, *Pratique du voile de béton en autoconstruction*, Paris, éd. Alternatives, 1981.

<sup>74</sup> « Blur Building », Diller & Scofidio architectes, Suisse.



Haüsermann espère accéder à une prise de conscience de l'architecture par ses usagers, dépassant l'ère d'un urbanisme qu'il qualifie de « sauvage ». Pour cela, ses volumes « univalents », juxtaposés ou superposés, doivent permettre la création d'un habitat collectif mobile, la formation d'ensemble urbanistiques complets et cohérents<sup>75</sup> ».

### La maison de Morissette et Ruel

La *Maison sculpture* de l'Estrie s'apparente aux architectures organiques non industrialisées. Tout comme la *Maison Unal*, elle appartient à cette catégorie où l'architecture est d'abord processus : un travail *in progress*, évolutif, dont la finalité est incertaine. La construction s'effectue en plusieurs étapes, réalisées au gré du quotidien de celui qui l'habite et la construit. Elles surpassent par leur liberté formelle les projets de « bulles industrialisées » de Chanéac et d'Antti Lovag : Morissette/Ruel et Unal prônent la technique du « fait à la main ». Dans tous les cas, la durée du processus est prise en compte dès le départ, dans la manière de bâtir et d'y vivre. Le processus s'inscrit dans la durée et l'espace. La notion de propriété en est indissociable<sup>76</sup>. Dans le cas de Morissette, le modèle constructif s'apparente à celui de l'« habitat évolutif ». Il est l'expression d'une contre-culture, d'un pôle s'opposant aux formes modernistes du moment, aux angles droits<sup>77</sup> ; on note

---

<sup>75</sup> *Architectures Expérimentales 1950-2000*, op. cit., p. 242.

<sup>76</sup> Dans la ville de Québec, une extension sur le toit du pavillon Bonenfant de l'Université Laval est un autre rare exemple d'application de ce type de construction au Québec. Aussi, le sculpteur québécois Robert Roussil a construit son atelier – aujourd'hui détruit – en France avec la même technique parce que la législation ne lui aurait pas permis de le faire au Québec.

<sup>77</sup> Voir les architectures des églises en voile de béton au Québec: Fernand Tremblay, Église St-Raphaël, Jonquière 1959 (médaille Massey) in Crossman, Camille. « Fernand Tremblay, architecte ». ARQ, Québec, BNQ/BNC, mai 2001, numéro 151, p.40. Notre-Dame-de-Fatima de Jonquière, 1962 par Léonce Desgagnés et Paul-Marie Côté, architectes.

Cf. Bergeron, Claude. *L'architecture des églises au Québec 1940-1985*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1987. / Bergeron, Claude. *Architecture du XXe siècle au Québec*. Québec, Éditions du Méridien, 1989.

Voir fig. 3.20 : l'église Luthérienne sur le boul. Grand, Québec.

« Dans les années 1920, on le retrouve, par exemple, à la cathédrale d'Amos et, dans les années 1940, à la basilique Notre-Dame du Cap de la Madeleine ». Tremblay, Katia, « L'église Notre-Dame-de-



d'ailleurs que, comme les structures légères temporaires d'un Fuller, ce modèle a rapidement été adopté par les hippies.

L'imaginaire qui mène à l'architecture du couple Morissette/Ruel est celui d'un vaisseau<sup>78</sup> ; il s'insère dans une vision apocalyptique du monde. La fonction protectrice de cette maison, une construction monocoque, reprend les principes de construction de l'architecture navale. La maison est une coque concentrique, faite de huit renflements, déposée sur le sol en pente douce, ce qui crée à l'intérieur un sol dynamique, en montée et en descente, rythmé par le jeu des arêtes des jonctions. Un passage sinueux ponctué de séries de marches et de pentes poursuit vers le bas le parcours de l'espace central, sur deux niveaux. En trame de conception, la ligne d'une spirale verticale reprend la notion d'infini : les lignes directrices du projet sont pensées d'après une organisation en double-spirale<sup>79</sup>, ce qui correspond à un très ancien symbole, notamment repris dans certains plans de labyrinthes. La structure suggère également l'idée d'infini, avec ses linéaments en haut relief séparant huit cavités torsadées. Une des hélices de la maison sculpture se termine avec la sortie d'une cheminée qui marque le centre d'un plan quasi elliptique.

Morissette et Ruel conservent l'aspect brut du ciment à l'intérieur de la maison et adoptent un recouvrement de verdure à l'extérieur. La végétation recouvre et traverse la peau de la construction ; elle occupe également l'intérieur des doubles vitrages en plastique thermoformé. La sculpture-architecture devient un fragment de paysage, dans le paysage, « *earthwork* », « *landart* » ou encore « *sitework* » qui

---

Fatima de Jonquière – Une modernité inspirée de la tradition amérindienne ». Voir aussi : Le pavillon de l'exposition de Zurich construit en 1939 qui « est encore considéré comme un chef d'œuvre architectural en ferro-ciment, avec ses 50 p. (16 m) de haut et une enveloppe de béton qui n'a nulle part plus de 2 ¼ po d'épaisseur (5,5 cm). Le célèbre architecte italien Pier Nervi, qui a poursuivi les recherches sur le ferro-ciment, a développé un procédé qui réduit l'épaisseur du béton à pas plus de ½ po (12,5 mm). La méthode a aussi connu beaucoup de popularité dans la fabrication de coques minces de bateaux avant l'apparition des coques plus légères en résines de polyester renforcées de fibres ». In Bergeron, Michel, *Maisons originales – autoconstruites du Québec*, op. cit., p. 143.

<sup>78</sup> Notons que d'une certaine manière la maison Unal renvoie aussi à cette image.

<sup>79</sup> Pour Sappho Morissette, la double-spirale est la représentation d'un flux d'énergie concentré qui traverserait le corps invisible de l'humain (plan holistique).

combine des « topographies remodelées » et l'architecture pour « former un espace premier fait de terre et dans la terre<sup>80</sup> ». Elle est invisible, camouflée. La construction est brute, originelle, alors que la plupart des maisons bulles ont été recouvertes d'enduits lissant leurs surfaces intérieures et extérieures. C'est le cas pour le célèbre Palais Bulles situé près de Cannes (la maison de Pierre Cardin, 1975) construit par Jacques Couëlle et Antti Lovag. C'est également le cas pour la *Maison Unal*, conçue au départ avec la collaboration de Claude Häusermann (fig. 3.21).

### Maison coque : la Maison Unal

La *Maison Unal* évoque une sorte de cumulonimbus de béton effleurant le sol rocailleux du plateau ardéchois. Elle est sans doute l'un des exemples les plus remarquables de bâtiment résidentiel en voile de béton. Son architecture est d'autant plus fascinante qu'elle est depuis trente-cinq ans en perpétuelle construction<sup>81</sup>. Édifiée au départ sous la supervision des architectes Claude Häusermann-Costy et Pascal Häusermann à Chapias, en Ardèche, elle est aujourd'hui classée patrimoine de l'architecture du XXe siècle et est inscrite en 2010 au titre de monument historique ; notons que cinq maisons coques des Häusermann bénéficient du label « patrimoine du XXe siècle » dans la région Rhône-Alpes<sup>82</sup>. Dans son avis favorable à cette inscription, M. Olivier Naviglio, architecte en chef des monuments historiques, perçoit dans l'architecture de Unal une démarche personnelle qui est aussi à l'image de toute une génération. Au sujet des objets architecturaux du Sud-Est de la France édifiés dans les années 1970, il écrit qu'ils

---

<sup>80</sup> Vidler, Anthony, *Warped Space*, Cambridge, Massachusetts – Londres, Angleterre, The MIT Press, 2000, p. 217.

<sup>81</sup> Unal, Joël, *Pratique du voile de béton en autoconstruction*, op. cit., Préface par P. Häusermann et C. Häusermann-Costy.

<sup>82</sup> Procès-verbal (extrait) Commission régionale du patrimoine et des sites, Séance du 10 décembre 2009, P. 3.



allient : « [...] la théorie de l'*autoconstruction*, une forme proche d'un schéma type d'habitation (à la limite de l'organigramme) et l'homme en tant que centre [...] »<sup>83</sup>.

La collaboration de l'architecte et du constructeur doit permettre la création d'un habitat qui correspond entièrement à ses occupants. Claude Häusermann-Costy souligne qu'il ne s'agit pas de concevoir une œuvre qui soit à l'image de l'architecte, mais plutôt de favoriser la régénérescence d'une nouvelle peau pour ceux qui vivront dans ces lieux<sup>84</sup>. C'est Pascal Häusermann qui a mis au point en 1958 le principe des maisons coques en béton appliqué sur une armature métallique ; l'épaisseur des voiles est de cinq centimètres. Sa propre maison à Grilly (1959) est reconnue comme étant le premier « voile de béton sans coffrage »<sup>85</sup>. Le système d'habitat évolutif cellulaire permet la répartition dans le temps des étapes de la construction, et évoque l'image d'une construction potentiellement sans fin.

Joël Unal élabore ce projet à partir de 1972. Son épouse et lui entreprennent la réalisation de la maison en *autoconstruction* entre 1973 et 1977, avant de s'y installer. La construction « est constituée de bulles agglomérées les unes aux autres, organisées en fonction du site et de la vie familiales. Les espaces sont ouverts les uns sur les autres »<sup>86</sup>. Le raccordement au réseau d'électricité et à l'eau courante s'effectue en 1989 et la piscine est construite en 1996. La maison est dotée de quatre cheminées suspendues. Un réservoir sur la toiture sert de château d'eau. En 2004, un projet de terrasse est mis en chantier. Entre 2006 et 2008, à proximité de la maison<sup>87</sup>, une salle de bain extérieure est réalisée. En 2009, les travaux sont complétés. Après 36 années, Joël Unal entrevoit la finalisation du projet.

---

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> Unal, Joël, *Pratique du voile de béton en autoconstruction*, op. cit..

<sup>85</sup> Kraus, Eva, « Plaidoyer pour une archisculpture – Aujourd'hui no 53, 1966 ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, op. cit., p. 60. Notons que la maison héberge maintenant un restaurant.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> Le 8 décembre 2007, Joël écrit : « Je vous envoie, (en deux mails), quelques vues d'une extension de ma maison: une salle de bain extérieure, que j'ai commencée en novembre 2006. Il me reste encore



Il est intéressant de souligner qu'en 1982, Joël Unal crée une entreprise de ferrailage de structure à double courbure à partir de l'expertise développée pendant la construction de sa maison. Il a réalisé notamment la salle d'orgue de la Cité de la musique à Paris pour Christian de Portzamparc en 1988, le galet de la Cité internationale à Lyon pour Renzo Piano en 1995, ainsi que les bâtiments du jardin botanique de Bordeaux dans la Gironde, en 2002, pour Françoise Jourda (fig. 3.22).

Joël Unal décrit ainsi son habitation:

« La maison s'organise autour d'une dalle de pierre, ancienne aire de battage pour le blé. Elle est fondée directement sur la roche et son plan épouse les accidents du site dont les rochers et les arbres ont été préservés. Ainsi la baignoire a été logée dans un creux naturel du rocher et une île a été prévue pour conserver les buis situé sur l'emprise de la piscine. Pour éviter des dénivelés trop marqués d'une pièce à l'autre, certaines parties sont construites sur des pilotis. Une partie de la maison est ouverte en terrasse accessible, avec solarium, arceaux et jardinières destinés à un jardin jamais planté. Côté ouest, une terrasse et une piscine ovoïdes intègrent les rochers et les arbres préexistants. La piscine est alimentée par un petit bassin qui la surplombe et son trop-plein se déverse dans une vasque en contrebas.

Les sphères formant la maison sont constituées de fers à béton recouverts de grillage sur lequel du béton a été appliqué manuellement. L'extérieur est recouvert d'une couche isolante (polyuréthane expansé) et d'un enduit étanche armé d'un grillage et peint ; l'intérieur est enduit et peint. Les sphères sont ceinturées à mi-hauteur d'une goulotte recueillant les eaux pluviales pour la citerne. [...] Au sud-ouest, une petite bulle autonome abrite la salle de bain de Diane. Elle est ornée à l'extérieur d'une spirale en mosaïque d'*cpus incertum* [...] <sup>88</sup> ».

---

bien quelques mois de travaux... Les sculptures de Diane & Actéon, sont de Martine Diersé. Je place actuellement les pierres au sol. Amitiés. Joël ».

<sup>88</sup> Présentation de l'édifice Maison Unal à la préfecture de la région Rhone-Alpes, direction régionale des affaires culturelles de Rhone-Alpes, conservation régionale des monuments historiques – commission régionale du patrimoine et des sites du 10 décembre 2009, Ardèche, Labeaume, hameau de Chapia, 1973-2008, p. 3.

C'est dans l'espoir de préserver l'avenir de la maison que le couple Unal a demandé sa reconnaissance comme monument historique. La grande qualité de la réalisation et de l'intégration du bâtiment dans le site ont été des atouts majeurs dans l'obtention de cette distinction<sup>89</sup>, en tant qu'exemple remarquable de maison-coque réalisée en *autoconstruction* : « La philosophie de ce type de construction est de s'affranchir des contraintes de l'architecte Traditionnel. [...] La *Maison Unal* représente une forme aboutie de ce type d'architecture, mais rappelle aussi les utopies de la fin des années 60 dont elle est un témoin remarquable<sup>90</sup> ».

Parmi les exemples effectivement construits par des architectes aux positions radicales, rappelons la Lincoln House des architectes Mary Otis Stevens et Thomas F. McNulty en 1965 dans le Massachusetts aux Etats-Unis (fig. 3.23). Il s'agit du premier exemple de maison individuelle construite en béton brut et en verre. L'intention des architectes est de réaliser une ville miniature. Le couple formé au MIT<sup>91</sup> transpose l'idée de l'espace urbain au design des espaces domestiques. Il rejette les idées établies sur la maison et l'habitat, notamment en éliminant les portes. L'accent est mis sur l'équilibre entre liberté de circulation et respect d'une part d'intimité. Le magazine *Life* la désigne comme « *a sculpture for living in* ». Son plan orienté Nord-Sud est l'illustration d'un diagramme figurant les relations entre les habitants et mettant l'emphasis sur la liberté qu'offre la stratégie de distribution des espaces. Pour Liane Lefaivre<sup>92</sup>, le fait qu'un des architectes du projet soit une femme en accentue la marginalité. La Lincoln house sera démolie par son dernier propriétaire en 2001.

---

<sup>89</sup> Unal, Joël, *Pratique du voile de béton en autoconstruction*, op. cit., p. 5. Voir la Maison du Pouay à Saint-Chamond (Loire).

<sup>90</sup> Procès-verbal de la délégation permanente de la C.R.P.S. du 19 octobre 2006, Direction régionale des affaires culturelles de Rhone-Alpes. (fig. 3.11)

<sup>91</sup> Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA.

<sup>92</sup> Lefaivre, Liane, « Living Outside the Box - Mary Otis Stevens and Thomas McNulty's Lincoln House ». *Harvard Design Magazine, The Origins and Evolution of "Urban Design," 1956—2006* Number 24, Spring/Summer 2006.  
[http://www.gsd.harvard.edu/research/publications/hdm/back/24\\_Lefaivre.html](http://www.gsd.harvard.edu/research/publications/hdm/back/24_Lefaivre.html)



### III.3 Architecture et Surréalisme

L'appréhension du réel par la sensibilité est un mode de connaissance qui nous éloigne des visées fonctionnalistes et rationalistes. Les « bâtisseurs de l'imaginaire » ont suscité l'intérêt des surréalistes, notamment et comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent avec l'exemple du *Palais Idéal*, qui reprend l'image de la grotte comme archétype fondamental. L'architecture des maisons bulles, bien qu'investie par la discipline, ravive elle aussi les images de la grotte, de la conque et du nid.

Pendant l'entre-deux-guerres, notamment, chez les surréalistes, les représentations de l'espace mettent généralement l'accent sur une position exprimant une opposition aux courants dominants de l'architecture moderne. Elles attirent l'attention sur l'Art Nouveau et les structures d'Art Brut comme le *Palais Idéal*.

Selon Vidler, les maison intra-utérines imaginées par les surréalistes, qui associent la biologie et la psychanalyse pour imiter les conditions premières de la vie, sont des explorations ouvrant à des possibilités d'un langage formel entièrement nouveau. Ce retour aux structures fondamentales de l'architecture et aux abris marque le rejet des formules académiques et des styles historiques, ainsi que des technologies futuristes<sup>93</sup>. À la suite des débats politiques et sociaux du milieu des années 1970, cette avant-garde « utopianiste » est ravivée et accompagnée en architecture par un renouveau, accompagné d'une continuation, des thèmes bio-, psycho- et géomorphiques. Le cadre initial des mouvements surréaliste et lettriste encore actifs sont repris notamment par l'Internationale Situationniste<sup>94</sup>. Friedensreich Hundertwasser et Frederick Kiesler qui vivent et poursuivent leurs travaux avant et

---

<sup>93</sup> Vidler, Anthony, *Warped space*, op. cit., p. 187.

<sup>94</sup> Traduction de l'ouvrage Vidler, Anthony, *Warped space*, op. cit., pp. 187-188. « The renewal of avant-garde utopianism following the political and social struggles of the mid-sixties, and guided by the theoretical insights of post-structuralism, was accompanied in architecture by a revival, if not a continuation, of these bio-, psycho-, and geomorphic themes, many of which, as in the case of the Situationist International, owed their initial framing to still active surrealist and Lettrist tendencies. Such continuities were reinforced by the presence of those whose careers spanned the two generations: Frederick Kiesler, Konrad Wachsmann, Buckminster Fuller, and important in the Viennese context, Hundertwasser. In retrospect, indeed, it is tempting to agree with the notion of a permanent twentieth-century avant-garde in architecture, especially between the years 1918 and 1968 ».



après la Seconde guerre mondiale, ont assuré une part de cette continuité. Kiesler précise que :

« (...) la conquête de l'espace conduit naturellement à une préoccupation de votre monde dans ses moindres aspects. Ce que l'intérêt pour l'espace a suscité, c'est la conscience du destin de l'homme dans un monde ébranlé dans ses croyances traditionnelles en ce qui concerne la religion, plus tard la science et maintenant les superstitions envers la technologie. Cette conscience soudaine du progrès aux yeux bandés a planté une crainte terrible dans nos cœurs. [...] Si vos calculs se brouillent et si vos croyances s'ébranlent, vous vous tournez vers votre propre source de sécurité, qui est l'instinct. Les animaux savent bien ce qu'il faut faire dans les moments de danger; ils se sauvent, ils se cachent, ils se roulent en boule, ils font le mort. Ils cherchent la liaison avec la terre, le soleil et le ciel. C'est plus ou moins notre situation actuelle en ce qui concerne l'art et l'architecture. Nous commençons à être conscients de tout l'attirail social et technologique avec lequel nous vivons, et nous nous demandons si c'est nécessaire. Notre cerveau ne peut plus donner la réponse. La médiation n'est-elle pas l'état où les réponses sont données à vos questions les plus importantes parce que votre esprit s'immobilise? Et elle crée sa contre-partie – la paix intérieure. Voyez-vous, là, vous tenez la meilleure description de la Maison Infinie, et je ne m'attendais pas que ce soit si facile à définir!<sup>95</sup> »

Kiesler appelle sa construction « coque-monolithe ». Il l'éloigne de la configuration orthogonale de l'habitat traditionnel : « la configuration idéale pour une maison est une matrice sphéroïdale : une sphère aplatie. Dans sa section équatoriale, un cercle et dans sa section longitudinale une ellipse<sup>96</sup> ». Par la suite, d'autres architectes useront d'approches similaires : John Johansen (*Spray Concrete House no. 2*) et Vittorio Giorgini (*Casa Sadarini*)<sup>97</sup>.

<sup>95</sup> Extraits de l'interview de F. Kiesler par Thomas H. Creighton publiée dans *Progressive Architecture*, juillet 1961. In « Frederick Kiesler », *Aujourd'hui* no 53, 1966, p. 31.

<sup>96</sup> Sonzogni, Valentina, « Frederick Kiesler et la Maison sans fin ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, art. op. cit., p. 52.

<sup>97</sup> Voir l'exposition « Folds Blobs Boxes : Architecture in the Digital Era » au Carnegie Museum of Art de Pittsburg, 2001. Cité par Sonzogni, Valentina, « Frederick Kiesler et la Maison sans fin ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, France, nov. – déc. 2003, no. 349, p. 52.

Se référant à Dalibor Vesely, Anthony Vidler, lors d'une conférence intitulée « *Fantasy Space: Surrealism and Architecture* » (2003), fait remarquer que l'architecture n'est jamais devenue une part intégrante du Surréalisme de la même manière que l'ont été la peinture, la sculpture et la création d'objets surréalistes. Les surréalistes ne se montrent pas particulièrement intéressés par l'architecture sauf d'une manière très personnelle et plutôt indirecte<sup>98</sup>. Il souligne que l'architecture surréelle, lorsqu'elle existe, devient invariablement une sorte de transposition littérale de fantaisies et de paysages imaginaires, à la frontière du kitsch. Il en donne pour exemple le Pavillon pour la foire de New York de Dali (« *Dream of Venus* » ou « *Twenty thousand legs under the sea in reference to Jules Verne* », New York World Fair, 1939 – fig. 3.24).

Rappelons que pour Vesely seuls les modèles architectoniques à coque rigide de la Maison sans fin de Kiesler sont tenus comme des exemples d'architecture surréaliste. En 1925, Kiesler écrit :

« Que sont nos demeures si ce n'est des cercueils qui se dressent haut dans le ciel à partir du sol? Un étage, deux étages, un millier d'étages. Emmurés sur deux côtés, sur dix côtés. Une mise au tombeau de pierre ou de bois, de briques ou de béton. Des cercueils avec des trous d'air. [...] Des murs, des murs et encore des murs... Nous ne voulons plus de murs, plus d'encasernement pour le corps et l'esprit, de cette civilisation qui encaserne, avec ou sans ornement<sup>99</sup> ».

À travers les possibilités du Surréalisme, André Breton offre une façon de restaurer la portée symbolique de l'architecture<sup>100</sup>. Les constructions qui se rapprochent le plus des préceptes de l'art surréaliste deviennent les instruments d'enregistrement de l'imaginaire « rejetant tous mécanismes de contrôle de goût, de calcul et de

---

<sup>98</sup> Selon Kenneth Frampton, le Surréalisme en architecture n'existe pas.

<sup>99</sup> Kiesler, F., « Vitalbau-Raumstadt-Funktionelle Architektur ». *De Stijl* 6, 1925 ainsi que *Frederick Kiesler : artiste-architecte*, Éd. Centre Georges-Pompidou, 1996. Cité par Sonzogni, Valentina, « Frederick Kiesler et la Maison sans fin ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, France, nov. – déc. 2003, no. 349, p. 51.

<sup>100</sup> Mical Thomas, *Surrealism and architecture* [2004], *op. cit.*, p. 3.

jugement<sup>101</sup> ». Le processus d'automatisme psychique permet aux auteurs (artistes, bâtisseurs) d'engager une dimension imperceptible des mouvements de l'imaginaire, de chercher les associations qui président à la réalité sensible du monde. La théorie de libération du désir mise en œuvre par les artistes surréalistes permet l'invention de techniques visant à reproduire les mécanismes du rêve et à découvrir la façon dont ils sont liés au monde de l'au-delà. L'influence du Surréalisme sur l'imaginaire architectural se traduit donc par l'introduction, dans cette discipline, d'un caractère essentiellement irrationnel.

Pour ce qui est de l'influence directe du Surréalisme sur l'architecture, les voies se ferment tant à cause de l'omniprésence de fantaisie utopique et outsider qu'à cause du manque de référence au mouvement surréaliste lui-même. Vidler s'intéresse à la façon particulière dont Breton considère le *Palais Idéal* du facteur Cheval comme une œuvre prétendument surréaliste. Simon Rodia serait aussi selon lui un surréaliste, parce que les *Watts Towers* sont composées d'objets trouvés. En somme, Vidler relève qu'il n'y a pas d'architecture sans rêve, mythe ou fantaisie. Afin d'éviter de tomber dans une généralisation abusive, qui ferait de toute architecture une architecture surréaliste, il aborde le Surréalisme comme un mouvement d'avant-garde qu'il faut rattacher au discours architectural des années 1920.

Dans son *Manifeste du Corréalisme*, Kiesler écrit : « Faisons machine arrière. Rentrons en nous-mêmes. Devenons nos propres troglodytes. Nous pourrions alors, à nouveau, griffonner nos croyances sur les murs. Car toutes les cavernes se ressemblent et tous les griffonnages sont semblables. Alors nous vivrons ensemble !<sup>102</sup> ». Yehuda Safran précise alors

« [qu'] avec les architectes et les artistes De Stijl, Kiesler intégrait l'idée d'une unité universelle, d'une homogénéité de l'art, de la vie et de l'univers, qui s'est étendue au Dada et au Surréalisme ». [...]

---

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> Cf. Deuxième numéro hors série de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, consacré aux arts plastiques. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, 1949, p. 82. In Dessauce, Marc, *Essai sur Frederick Kiesler, l'histoire de l'architecture moderne aux États-Unis et Marcel Duchamp*, éd. Sens & Tonka, 1996, p. 21.



« Kiesler a parlé d'unité primordiale : « d'unité entre la conscience créative de l'humain et de son environnement quotidien<sup>103</sup> ».

### Les recherches de Bernard Rudofsky

Le livre « Architecture sans Architecte », et l'exposition du même nom présentée au Musée d'art moderne (MoMA), New York (1964) par Bernard Rudofsky (1905-1988) marque profondément cette période par son ouverture sur l'architecture vernaculaire et par une vision globale de l'architecture qui se dégage des préjugés sociaux et géographiques<sup>104</sup>. Au début des années 1960, avec Sibyl Moholy-Nagy notamment, l'architecture devient une forte préoccupation<sup>105</sup>.

Selon Rudofsky<sup>106</sup>, « L'exposition « Architecture sans Architectes » a pour volonté d'abolir nos concepts étroits sur l'art de la construction en introduisant le monde peu

<sup>103</sup> Safran, Yehuda, « In the Shadow of Bucephalus ». *Frederick Kiesler 1890-1965*, Londres, Architectural Association, 1989, p. 10.

Yehuda Emmanuel Safran enseigne à la Graduate School of Architecture, Planning and Preservation (GSAPP), Columbia University. Il a été commissaire entre autres, de l'exposition itinérante de l'Arts Council of Great Britain « The Architecture of Adolf Loos » et de l'exposition « Frederick Kiesler » à l'Architectural Association, Londres.

[http://www.bauinstitute.org/prints/yehuda\\_safran.html](http://www.bauinstitute.org/prints/yehuda_safran.html)

<sup>104</sup> Rudofsky, Bernard, « Architecture sans architecte ». *Aujourd'hui – art et architecture*, no. 53, mai-juin 1966, Paris, p. 19.

<sup>105</sup> *Les enseignements de Bernard Rudofsky*, Catalogue d'exposition organisée par l'Architekturzentrum Wien, en collaboration avec le Getty Research Institute, Los Angeles et en partenariat avec le Centre Canadien d'Architecture, présentée du 4 juillet au 30 septembre 2007 au CCA, Montréal, chapitre 6.

<sup>106</sup> « Questionnant l'argile et son mode d'opération, Rudofsky constate que chez de nombreux peuples la poterie précède l'architecture. Le pot, c'est aussi le grenier dont les masses d'argile suivent, à une échelle plus grande, le mode d'opération du potier et, enfouie dans la terre de certains cimetières, c'est « l'urne-maison », modèle réduit de l'architecture sacrée ou quotidienne, habitation du souffle de la mort. Aussi vieille que soit la technique de la poterie, elle a néanmoins son précédent dans le panier affirme Rudofsky.... » (B. Rudofsky, *L'architecture insolite*, Paris, éd. J. Tallandier, 1979, p. 180). Voir aussi Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet*, op. cit., p.50. À ce sujet voir également Viollet-le-Duc, *L'Architecture raisonnée*, Extraits du *Dictionnaire de l'architecture française*, réunis et présentés par H. Damish, Paris, éd. Hermann, 1934, p. 16-17).

Notons la publication des illustrations des huttes Dogon de Michel Leiri en 1933 suivi des écrits de Tzara (mélange de psychologie et de primitivisme populaire) rappelé par Vidler. Ce dernier identifie une double nostalgie : d'une part un retour à la forme archétype qui marque une identification aux origines de la civilisation et une critique explicite des résultats technologiques, humain et matériel ; et d'autre

connu de l'architecture sans généalogie. Si peu connue que nous n'avons même pas de nom à lui donner. À défaut d'étiquette générique, nous l'appellerons vernaculaire, anonyme, spontanée, indigène, rurale, suivant le cas<sup>107</sup> ».

L'architecture naturelle, dit Rudofsky, a la forme des cavernes, les cavernes « ayant été parmi les premiers abris de l'homme, [et qui] seront peut-être les derniers<sup>108</sup> ».

L'architecture exotique, au sens d'originale, d'étrangère, était jusqu'alors reléguée aux pages des revues géographiques et anthropologiques. Les recherches effectuées autour d'une tendance de l'architecture qui ne se réalise pas d'une façon bureaucratique et rationnelle, autour d'une architecture sans finalité pré-établie, abolissant la séparation en sol, murs, toit et colonne, vont ouvrir aux catégories de l'architecture surréaliste tout en nous éloignant des idéaux de la « machine à habiter » et de la « division en quatre ». Tout comme Le Corbusier (1923) ou, plus tardivement, Jean Prouvé<sup>109</sup>, Fuller en 1927 se tournait vers la recherche de la « machine à habiter » ; l'archétype de l'habitation pour Fuller est la voiture, pour Le Corbusier, c'est le paquebot. Après la Seconde guerre mondiale, Fuller écrit « From weaponry to livingry », de l'armement à l'habitat et, paradoxalement, tant l'armée américaine que les « anarcho-hippies » s'approprient son invention. Pour Rudofsky « La maison doit redevenir ce qu'elle a été dans le passé : un outil de vie plutôt qu'une machine à habiter<sup>110</sup> ». Cette architecture sans pedigree qui fascine Rudofsky est intemporelle ; elle préserve la promesse utopique des humains de

---

part, la notion d'espace utérin comme origine, démontrant une familiarité avec les explications de désir et de répression, la nostalgie de l'habitat premier « homesickness ». À ce sujet voir aussi Vidler, Anthony, « Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture ». *Papers of Surrealism Issue 1*, winter 2003. (Texte extrait d'une conférence « Fantasy Space: Surrealism and Architecture », Manchester, Whitwoeth Art Gallery, September 12, 2003.)

<sup>107</sup> Rudofsky, Bernard, « Architecture sans architecte ». *Aujourd'hui – art et architecture*, no. 53, mai-juin 1966, Paris, p. 19.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>109</sup> Notons que Jean Prouvé n'est ni architecte ni ingénieur. (Oudin, Bernard, *Dictionnaire des architectes*, op. cit., p. 406.) Son premier prototype d'habitation est retracé à l'année 1937. (*Home Delivery : fabricating the modern dwelling*, op. cit., p. 116.)

<sup>110</sup> *Les enseignements de Bernard Rudofsky*, op. cit..



vivre en harmonie les uns avec les autres et avec la terre<sup>111</sup>. Cet idéal traditionnel va au-delà des technologies et de l'idée de ce que l'architecture officielle devrait être en fonction de l'époque où elle s'inscrit. Elle présente ainsi une forme de parenté mythique avec les *architectures outsiders*.

### III. 4 La chose habitée

Au sein des approches les plus rationnelles de l'architecture, Koolhaas a identifié une charge émotive latente recelant une part d'irrationalité collective, une hypothèse qu'il soutient à travers l'exemple de son manifeste rétroactif pour Manhattan. Dans son *Delirious New York*, il voit l'édification de « catastrophes en puissance » avec la première île de tours. La trame dresse les cases vides à remplir, la technologie explore ses limites dans une expérience qui s'est engagée avec la construction de Coney Island, habitée par une idée de la nature dans laquelle seuls subsistent l'eau et le ciel. Manhattan est construite sur le modèle de Coney<sup>112</sup>, sa miniature (fig. 3.25 - 3.27).

Cette notion d'irrationnel collectif nous permet d'identifier un lien, indirect mais réel, avec une réflexion sur les angoisses intérieures et les pulsions qui ont marqué l'architecture des expressionnistes<sup>113</sup>. Alberto Pérez Gomez et Louise Pelletier soulignent la dichotomie entre le rationalisme et l'irrationalisme engagée depuis le XIXe siècle avec l'écart créé entre les cultures technologique et esthétique. Pour ces

<sup>111</sup> Harries, Karsten, « Architecture and Building ». *The Ethical Function of Architecture* [1998], Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2000, p. 270.

<sup>112</sup> Le site de Coney Island à New York attire les masses en 1904. Sa construction est dans la lignée de la tour Eiffel (1889) et de l'exposition universelle à Paris. Son architecture a suscité l'intérêt d'André Breton et est qualifiée de fantasmagorique. Le parc d'attraction *Dreamland* « a accouché du monstre Manhattan. New York est devenu l'archétype de la métropole moderne. Ensuite le modèle Las Vegas jaillit des sables et réussit sa conquête mondiale : des façades en trompe-l'œil et une architecture du divertissement ont permis la mutation du centre de jeux en modèle urbain post-moderne. » In Forster, Siegfried, « Dreamlands, les pays du rêve et du cauchemar ». *Radio France Internationale (RFI)*, mai, 2010. Cet article a été publié en lien avec l'exposition « Dreamlands » présentée au Centre Pompidou. <http://www.rfi.fr/contenu/20100507-dreamlands-pays-reve-cauchemar>

<sup>113</sup> Rigetti, Giordano, « L'expression des phantasmes de la Modernité dans le cinéma des avant-gardes historiques », Università degli Studi di Bologna, Séminaire d'Arts et Lettres, 2005, p. 8.



auteurs, ce qui demeure constant est « l'éternelle difficulté d'adaptation de l'homme au cosmos<sup>114</sup> », tout comme sa soif de transcendance. Ils suggèrent que « le monde réel préexistant est oublié<sup>115</sup> ».

Yoriko Saito, en 2005, dans son article « *Aesthetic of everyday Life*<sup>116</sup> », décrit le renversement de notre perception contemporaine de l'environnement : notre perception de la nature s'est transformée en raison de l'accoutumance que nous avons développé par rapport aux paysages construits. Ce principe suppose une planification, une manifestation du pouvoir absolu de l'humain sur son environnement. Examinée sous cet angle, cette « esthétique du quotidien » désigne bien des comportements pathologiques dans la manière de percevoir nos environnements bâtis. En nous appuyant sur l'idée que la technologie a aliéné le sens d'habiter la Terre, nous avons identifié les caractéristiques des œuvres du *Répertoire* qui ouvrent aux projections inconscientes liant les individus à une collectivité. Richard Greaves se rapproche de la lignée des artistes dont les installations ont émergé dans les années 1970, et pour qui la sculpture est allée jusqu'à se transformer en architecture praticable (Niki de Saint Phalle, le Jardin des Tarots<sup>117</sup> – fig. 3.28). Son œuvre se rapproche de la définition des « *archisculptures*<sup>118</sup> », qui marque l'interaction entre sculpture et architecture.

---

<sup>114</sup> *Architecture, ethics, and technology: Architecture, éthique et technologie*, Québec, McGill-Queen's University Press, 1994, p. 19. Recueil des textes d'un symposium organisé par l'Institut de recherche en histoire de l'architecture réunis par Louise Pelletier, Alberto Pérez Gómez (novembre 1991). Les citations sont tirées de l'introduction de Pelletier et Pérez-Gómez.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 20. [...] « la Terre (et le ciel) forment un lieu central où nous pouvons vivre notre pleine expérience matérielle ».

<sup>116</sup> *The Aesthetics of Everyday Life*, Edited by Andrew Light and Jonathan M. Smith, New York, Columbia Press, 2005, 224 p.  
Saito, Yoriko, « Is There a Correct Aesthetic Appreciation of Nature? ». *Journal of Aesthetic Education* vol. 18, no. 4 (1984), pp. 35-46.  
Saito, Yoriko « The Aesthetics of Unscenic Nature ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 56 (1998), pp. 101-111.

<sup>117</sup> Fondazione il giardino dei tarocchi - 58011 Capalbio (GR) - Località Garavicchio-  
[www.nikidesaintphalle.com](http://www.nikidesaintphalle.com)

<sup>118</sup> Le terme « archisculpture » est repris du titre de l'exposition *ArchiSculpture - Dialogues entre*

Selon Franco La Cecla, le détournement de la mission sociale de l'architecture contemporaine a atteint un sommet dans les années 1960-70<sup>119</sup>. D'après Alessia Biais, directeur du Laboratoire Architecture/Anthropologie de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette, l'impact d'un environnement inhumain sur les habitants « remet au jour des pratiques diffuses de réappropriation des espaces »<sup>120</sup>. Les recherches de Bernard Lassus<sup>121</sup> illustrent cette réappropriation du territoire par les habitants paysagistes des villes ouvrières du Nord de la France. La Cecla cite Marc Augé pour qualifier de *non lieu* (expression désignant des lieux qui vont à l'encontre des qualités poétiques des non lieux de Robert Smithson<sup>122</sup>) la ville dont l'architecture ne permet pas à la population de s'y investir<sup>123</sup>. Il précise que : « L'habitat, c'est la communication directe entre l'inconscient de la ville et celui des

---

*architecture et sculpture du XVIIIe siècle à nos jours*, Fondation Beyeler, Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen/Bâle, 3 octobre 2004 – 30 janvier 2005.

<sup>119</sup> La Cecla, Franco, *Contre l'architecture*, op. cit., p. 102.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>121</sup> Au début des années 1970, Lassus recherche des exemples d'environnements singuliers. Il écrit : « Mon choix s'était porté sur l'habitat pavillonnaire compte tenu des premiers éléments découverts, parce qu'il paraissait probable que ce phénomène pouvait se développer lorsque les habitants disposaient d'une surface entre clôture et façade ». En 1976, Lassus exprime par le terme « habitant-paysagiste » celui qui *bricole* à partir du lieu qu'il habite, et bien plus, celui qui s'approprie le paysage et le logement. Il est par ailleurs contestable que Lassus, attaché à cette notion d'appropriation, l'oppose au concept d'*Autoconstruction* qui selon lui aurait été un prétexte à l'élaboration de structures « pauvres » afin que leurs habitants puissent les compléter. Si cette définition de l'*Autoconstruction* a effectivement été en vogue dans le monde de l'architecture, elle nous semblera dans le cadre de ce travail réductrice, bien qu'incontournable. En effet, l'*Autoconstruction* n'exclut pas une « conduite esthétique », une démarche singulière et poétique. Pour preuves et comme exemples, nous nous attarderons aux travaux remarquables du couple Unal en Ardèche, ainsi qu'à la maison Morissette/Ruel au Québec près de Sherbrooke. Malgré tout, Lassus aura su exprimer, la pertinence de ces environnements, dans un monde conduit par le profit.

Cf. Lassus, Bernard, *Une poétique du paysage: le démesurable*, Conférence des Nations Unies sur les établissements humains, 1976.

Au sujet de l'« autoconstruction », voir Antti Lovag, 1968 Pascal et Claude Häusermann, 1973 Joel Unal « structure ferrallées en double courbure ».

<sup>122</sup> À ce sujet voir le projet *Fake Estates*, Gordon Matta-Clark. Aussi voir, les notions de : *non-site*, Robert Smithson et *JunkSpace*, Rem Koolhaas, *October*, Vol. 100, Obsolescence. (Spring, 2002), pp. 175-190.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 25. Il cite aussi Rebecca Solnit qui comprend la ville, notamment San Francisco, avec une part d'inconscient démontré par ses ruines.

individus. On en revient encore à la notion d'« esprit du lieu » [...] <sup>124</sup> ». Selon l'architecte, historien et théoricien de l'architecture Christan Norberg-Schulz, les anciens reconnaissaient l'« esprit du lieu », le *genius loci*, « comme cet « opposé » avec lequel l'homme doit transiger pour acquérir la possibilité d'habiter <sup>125</sup> ». Le concept d'espace vécu comprend les concepts de caractère et d'espace <sup>126</sup>. Le « caractère » d'une habitation est d'être protectrice <sup>127</sup>, celui d'une ville étrangère est d'être singulière.

« Protéger et conserver le *genius loci* signifie, en fait, concrétiser le sens, dans un contexte historique toujours nouveau. On peut ainsi dire que l'histoire d'un lieu devrait être son « autoréalisation ». Ce qui était présent au début comme possibilité, est révélé par l'action humaine, transcendé et « préservé » dans des œuvres architecturales qui sont à la fois « anciennes et nouvelles <sup>128</sup> » <sup>129</sup> ». [...] « Dans les sociétés primitives, même les plus petits détails du milieu environnant sont connus et ils sont chargés de sens, composant ainsi des structures spatiales complexes <sup>130</sup>. Dans la société moderne, au

<sup>124</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>125</sup> Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci / paysage - ambiance - architecture* [1979], traduit de l'italien par Odile Seyler, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1981, p. 11.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 14. Norberg-Schulz fait remarquer que Robert Venturi est un des rares auteurs de la théorie architecturale à s'être récemment intéressé au concept de caractère (1). Pour Venturi, l'architecture est « comme le mur qui sépare l'intérieur de l'extérieur » (2), c'est-à-dire que le caractère architectural « est déterminé par la réalisation technique (la « construction »).

Note :

(1). Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci / paysage - ambiance - architecture* [1979], *op. cit.*, p. 15.)

(2). Venturi, Robert, *De l'ambiguïté en Architecture*, traduction française, Paris, éd. Dunod, 1971, p.89. Cité par Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci / paysage - ambiance - architecture* [1979], *op. cit.*, p. 15.

<sup>128</sup> Venturi, Robert, *De l'ambiguïté en Architecture*, *op. cit.*. Cité par Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci / paysage - ambiance - architecture* [1979], *op. cit.*, p. 18.

<sup>129</sup> Cité par Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci / paysage - ambiance - architecture* [1979], *op. cit.*, p. 18.

<sup>130</sup> A. Rapport: « Australian Aborigines and the Definition of Place » dans *Shelter, Sign and Symbol* à charge de P. Olivier, London, 1975. Cité par Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci / paysage - ambiance - architecture* [1979], *op. cit.*, p. 21.



contraire, l'attention est presque exclusivement portée aux fonctions « pratiques » de l'orientation, alors que l'identification est laissée de côté. Il en résulte que l'habiter authentique, au sens psychologique, est remplacé par l'aliénation<sup>131</sup> ».

Cet état d'asservissement est dû aux conditions sociales figées par l'accoutumance, limitées aux visées utilitaires. Le mot allemand pour habitation, *Wohnung*, dérive de *das Gewohnte* qui désigne une chose connue ou habituelle : « c'est au travers de l'habiter que l'homme connaît ce qui lui devient accessible<sup>132</sup> ». Christian Norberg-Schulz en conclut qu'« habiter signifie rassembler le monde en une construction concrète ou « chose », et que l'archétype de la construction c'est l'« *Umfriedung*, le fait d'enclore<sup>133</sup> ». Il ajoute encore que « faire des villes et des édifices utilitaires n'est pas suffisant », il faut concrétiser le *genius loci* « L'architecture appartient à la poésie, son but est d'aider l'homme à habiter<sup>134</sup> ». Son approche évoque celle, phénoménologique, de Bachelard : appliquée à l'architecture, elle permet, en prenant la maison comme « instrument d'analyse », d'étudier les liens entre l'humain et l'espace au niveau de son vécu et de son imaginaire.

Selon l'architecte et professeur néerlandais Herman Hertenberger, il ne faut pas trop simplifier ni instituer comme idéal la victoire de la créativité individuelle et du dévouement sur toute chose imposée par le pouvoir :

« La conscience des effets de répressions de l'équation des unités d'habitations dans des blocs appartements comme des larges systèmes de rangement s'est éveillée le plus vivement dans les années 1960. La conséquence a été le rejet radical de tout ce qui pouvait évoquer l'ordre et le système. En même temps,

---

<sup>131</sup> Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci / paysage - ambiance - architecture* [1979], op. cit., p. 21.  
« Dans notre contexte, l'identification » signifie devenir « amis » d'un milieu donné » [...] « L'amitié avec le milieu naturel, pour le citadin moderne, est réduite à des rapports fragmentés ; il doit, au contraire, s'identifier avec des choses créées par l'homme, comme par exemple, les rues et les maisons ». [...] « L'identité d'une personne est définie par les schémas qu'elle développe et qui déterminent le monde qui lui est accessible. [...] lorsqu'une personne veut dire qui elle est, elle dit normalement : « je suis de New York » ».

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 23.

l'emphase était placée sur la richesse des produits de l'expression individuelle. H. Hertzberger nomme le Palais Idéal du facteur Cheval et les Watts Towers de Sam Rodia et toute l'architecture fantastique que certains ont menés avec des projets créés de leurs mains avec un engagement extrême. Pourtant, l'idéal de la victoire de l'engagement et de la créativité individuelles sur tout ce qui est imposé par les pouvoirs en place constitue une simplification à outrance<sup>135</sup> ».

Les unités d'habitation dont parle La Cecla voient le terme « logement » remplacer celui de « maison » : celle-ci prend le sens d'unité de vie et de production. La Cecla précise : « il s'agit d'une conception de l'habitat comme forme de discipline sociale, telle que l'avait définie Michel Foucault<sup>136</sup> ». Selon Colin Ward<sup>137</sup>, ces produits de la recherche architecturale ont été vécus par les résidents comme des utopies aux caractères abstrait et incongru<sup>138</sup>. L'écrivain italien Salvo Licata nomme « ghettos de béton<sup>139</sup> » ces environnements qui supposent au logement une fonction réformatrice, qu'il soit social, asilaire ou correctionnaire. Ce n'est pas typique du XXe siècle : le créateur du Familistère de Guise Jean-Baptiste Godin déclarait que : « Ne pouvant faire un palais de la chaumière ou du galetas de chaque famille ouvrière, nous avons voulu mettre la demeure de l'ouvrier dans un palais. Le Familistère n'est pas autre chose, c'est le palais du travail, le palais social de l'avenir<sup>140</sup> ». Ces projets ont pour but d'instiller les valeurs d'ordre et d'harmonie « dans des structures prévues à cet

---

<sup>135</sup> Traduction de Hertzberger, Herman, *Lessons for Students in Architecture* [1991], Rotterdam, 010 Publishers, 2009, p. 120. « The awareness of repressive effects of the equating of dwelling units in apartment buildings as large-scale storage systems reached a peak in the sixties. The consequence was a radical repudiation of everything that merely referred to systems and order imposed from above. At the same time much emphasis was placed on the wealth that is the product of individual expression. Think of Sam Rodia's 'Watts Towers', or the postman Cheval's 'Palais Idéal', and all the fantastic architecture that people driven by an extreme commitment succeeded in creating with bare hands! And yet the ideal of the victory of individual creativity and dedication over everything that is imposed by the powers that be is an oversimplification ».

<sup>136</sup> La Cecla, Franco, *Contre l'architecture*, op. cit., p. 98.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>139</sup> Salvo Licata, *Il mondo è degli sconosciuti*, Sellerio, Palermo, 2004. In La Cecla, Franco, *Contre l'architecture*, op. cit., p. 101.

<sup>140</sup> La Cecla, Franco, *Contre l'architecture*, op. cit., p. 103.



effet<sup>141</sup> ». Staline a donné le titre d'« ingénieurs des âmes » aux architectes qui ont œuvré en ce sens<sup>142</sup>.

### Ce que l'architecture dissimule

À travers son regard sur l'histoire, Foucault établit qu'une distinction entre normal et anormal se serait forgée dans le cadre de l'établissement légal des sociétés occidentales. L'aliénation, c'est l'incohérence comprise dans l'écart entre culture et nature. La loi, c'est la norme qui s'oppose et se définit par l'anormalité<sup>143</sup>.

La Cecla établit un lien entre la pratique de destruction artistique de Tinguely et les grands *potlachs* des Indiens de la Colombie Britannique étudiés par Marcel Mauss. Il note l'importance de ces cérémonies rituelles au cours desquelles des groupes procèdent à des échanges de présents qu'ils détruisent afin d'éviter de créer des disparités (évitant ainsi, plus particulièrement l'accumulation de surplus par certains) : « Détruire revenait ici à attribuer aux objets une valeur symbolique de lien social, contrairement à la façon dont fonctionne aujourd'hui le shopping<sup>144</sup> ». Comme Koolhaas l'a décrit : « Le shopping est, selon toute probabilité, l'ultime forme d'espace public subsistante<sup>145</sup> ». Koolhaas<sup>146</sup> considère que l'irrationnel d'une construction, qui s'exprime par des sentiments contradictoires de peur et de confort, constitue le moyen d'aiguillonner le désir. La notion de catastrophe en puissance, celle qui est annoncée avec l'invention du frein d'urgence d'Otis comme étant à la

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>143</sup> Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* [1961], Paris, Éd. Gallimard, 2003.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 58. Rem Koolhaas a écrit : « Le shopping est, selon toute probabilité, l'ultime forme d'espace public subsistante » (p. 16). La Cecla voit le shopping telle l'« offrande sacrificielle de l'argent et du travail au culte transitoire de la propriété individuelle évanescence, soit l'individualisme défini par l'identité du consommateur ».

<sup>145</sup> Cité dans : La Cecla, Franco, *Contre l'architecture*, op. cit., p. 16.

<sup>146</sup> Avec le projet cartésien, les images premières de l'habitat deviennent trame ou matrice. La subdivision du territoire est sa raison, son calcul.



base de l'initiative d'habiter des tours (*Delirious New York*), excite l'imagination avec l'idée du danger. Il faut noter que La Cecla fait remarquer que New York « est la capitale de la démolition<sup>147</sup> ».

Parmi les œuvres du *Répertoire*, c'est peut-être celles de Richard Greaves qui engagent cet éveil au désir dans une dualité peur/confort. Cette hypothèse est abordée dans la section suivante.

### III.5 L'archétype de la hutte et l'image de la montagne

L'époque des Lumières n'a pas exclu la sensibilité dans sa quête d'un *ratio* compris entre la raison et la passion : il n'est que de penser à l'architecture utopique de Ledoux qui est profondément rationnelle. « L'abri du pauvre » de Ledoux, publié dans *L'architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Moeurs et de la Législation* (1802), exprime l'esprit révolutionnaire suite au coup d'état de Napoléon Bonaparte (1799) en illustrant l'arbre en tant que figure première de l'architecture.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'abbé jésuite et théoricien de l'architecture Marc-Antoine Laugier<sup>148</sup> place l'origine de l'architecture dans la nature, comme Vitruve. La première forme d'habitat aurait été construite en forêt, avec des branches et des arbres (fig. 3.29). La maison primitive représente l'idée architecturale première, les bases d'une structure, son squelette. Laugier écrivait : « Les pièces de bois élevées perpendiculairement nous ont donné l'idée des colonnes. Les pièces horizontales qui les surmontent, nous ont donné l'idée des entablements. Enfin les pièces inclinées qui forment le toit, nous ont donné l'idée des frontons: voilà ce que tous les Maîtres de l'Art ont reconnu<sup>149</sup> ». La cabane de Laugier veut démontrer quels sont les ordres en architecture, et définit certains traits typiques du néo-classicisme. Pour

<sup>147</sup> La Cecla, Franco, *Contre l'architecture*, op. cit., p. 56.

<sup>148</sup> Laugier, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1753.

<sup>149</sup> Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet: essais, expériences et rapprochements*, op. cit., p. 24.

Laugier, « Les colonnes, les architraves et les frontons qui constituent la hutte sont mis en avant comme les *seuls* éléments essentiels de l'architecture<sup>150</sup> ».

« Quelques branches abattues dans la forêt sont les matériaux propres à son dessein. Il en choisit quatre des plus fortes qu'il élève perpendiculairement et qu'il dispose en carré. Au-dessus, il en met quatre autres en travers et sur celles-ci il en élève qui s'inclinent, et qui se réunissent en pointe de deux côtés. Cette espèce de toit est couvert de feuilles assez serrées pour que ni le soleil, ni la pluie, ne puissent y pénétrer; et voilà l'homme logé. Il est vrai que le froid et le chaud lui feront sentir leur incommodité dans sa maison ouverte de toute part; mais alors il remplira l'entre-deux des piliers, et se trouvera garanti<sup>151</sup> ».

Du projet des lumières<sup>152</sup>, Henri Gaudin<sup>153</sup> retient et reprend l'apport des philosophes qui, comme Laugier, nourrissent l'espoir que les arts et les sciences contribueront au contrôle des forces naturelles, à la compréhension du monde et à la connaissance de soi dans le cadre d'une nouvelle stratégie esthétique<sup>154</sup>. Le modèle de la cabane primitive de Laugier, décrit plus d'un siècle avant celui de l'architecte français Viollet-le-Duc, voit en l'humain primitif un être qui ne manque de rien<sup>155</sup> et ne désire donc rien, sinon se protéger du soleil en édifiant une cabane à l'image du temple<sup>156</sup>.

---

<sup>150</sup> Pérez-Gómez, Alberto, *L'architecture et la crise de la science moderne*, tr. Par Jean-Pierre Chupin, Bruxelles, éd. Pierre Mardaga, 1983, p. 72.

<sup>151</sup> Laugier, Marc-Antoine, *Essai sur l'Architecture*, op. cit., p. 12.

<sup>152</sup> Aux lumières, l'église Sainte-Geneviève (Panthéon de Paris) se dresse dans ses premières illustrations à travers des influences autant d'orient que d'occident sur les bases d'un plan basilical. La fragilité en structure qu'elle présente lui valut plusieurs interventions visant son maintien et ce avant même son achèvement.

<sup>153</sup> « Henri Gaudin n'est pas un architecte qui écrit, mais plutôt un écrivain, un homme de lettres qui bâtit avec le béton, la pierre ou les mots ». (Paul Virilio, 4e de couverture de *Seuil et d'ailleurs*, Le Demi-Cercle, Paris, 1992) <http://www.henrigaudin.com/#/home/>

<sup>154</sup> Gaudin, Henri, *La cabane et le labyrinthe* [1984]. Coll. Architecture + Recherches, Bruxelles, Éd. Pierre Mardaga, 2000.

<sup>155</sup> Laugier, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*. Paris, 1755, réimpression 1979, 8. Cité dans Bressani, Martin, « Viollet-le-Duc's philosophy of history: Dialectics and Technology ». *The Journal of the Society of Architectural Historians*, art. cit., p. 329.

<sup>156</sup> *Ibid.*



Viollet-le-Duc (1879) voit la montagne comme la grande matrice nourricière du monde<sup>157</sup> (fig. 3.31). Pour le héros Epergos, la montagne est à l'image de l'évolution humaine<sup>158</sup>. L'histoire humaine, elle, est le progrès de la raison, un état qui n'a plus ses justifications dans la nature<sup>159</sup>. L'humain s'est aliéné de la nature ; l'univers sémantique de l'éternité contient l'image de la montagne parce que la montagne relie le ciel et la terre. Le métier d'architecte lui-même s'inscrit dans un rapport analogique à Dieu, comme en témoigne l'expression « architecte-dieu ».

L'archétype de la montagne donne forme à la structure du premier abri: labyrinthe et observatoire. Jean-François Pirson fait remarquer à ce sujet que

« L'observatoire, à l'image de la montagne, inscrit les données verticales de l'espace. Il détermine un point haut, un centre entre ciel et terre, qui matérialise les relations physiques, sociales et symboliques, entre degré de hauteur, degré de vision et degré de prestige. Le labyrinthe a une valeur d'initiation et de protection [...]»<sup>160</sup>.

### **L'urbanité selon Richard Greaves : Terre d'Asile**

La définition d'un archétype de l'architecture, en lien avec le mythe de l'habitat originel, est sans cesse reformulée en fonction de l'époque dans laquelle elle s'inscrit. Les architectures de Richard Greaves font, elles aussi, revivre les images

---

<sup>157</sup> Viollet-le-Duc, Eugène, *Histoire d'un dessinateur*, Paris, 1879, Réimpression Pierre Mardaga, 1978, p.254. Cité dans Bressani, Martin, « Viollet-le-Duc's philosophy of history: Dialectics and Technology », art. cit., p. 333.

<sup>158</sup> *Loc. cit.*, p. 334.

<sup>159</sup> *Loc. cit.*, p. 335.

<sup>160</sup> Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet: essais, expériences et rapprochements*, op. cit., p.89. « L'observatoire, à l'image de la montagne, inscrit les données verticales de l'espace. Il détermine un point haut, un centre entre ciel et terre, qui matérialise les relations physiques, sociales et symboliques, entre degré de hauteur, degré de vision et degré de prestige. Le labyrinthe a une valeur d'initiation et de protection ».



de l'habitat premier. La *Maison à la source* de Greaves (fig. 3.30) tend vers cette image et nous éloigne de l'archétype de Viollet-le-Duc. La *Maison à la source* est le jeu de l'ombre et de la lumière autour d'un point d'eau dans la forêt. Elle est un filtre de lumière, composé de poutres récupérées, de troncs d'arbres, de tôles ondulées, de cordes assemblées autour d'un hamac, d'un tableau, de craies, et de quelques pierres au pourtour de la source. Entre les troncs, des conifères servent de pilier à l'ensemble. On y range des bûches, ce qui crée la possibilité d'ouvrir la paroi, qui varie ainsi selon les saisons<sup>161</sup>. Du côté où la forêt est plus dense, un filet tissé, attaché à une structure de madriers rectangulaire retient en tension, à deux pieds du sol, un espace de terrasse. Le même langage formel est utilisé à différentes échelles, permettant de multiples appropriations des espaces.

« Je n'aime pas ça couper un arbre qui est sain. Les érables, je n'y touche pas. Tu sais, j'installe ça avec de la corde et toute la corde qui m'a manquée je l'ai récupéré de la *Maison à la source*. [...] Quand j'ai vu cet arbre ici avec les autres, j'ai pensé que ça tombait bien et j'ai commencé à mettre de la corde puis les poutres. Les poutres étaient là-bas et ça me met en forme. J'ai ramené tout ça, c'est effrayant comme on est fort si on veut. Tout le monde est capable de faire des choses incroyables, mais il faut qu'il soit tout seul, il faut qu'il admette d'être tout seul. Quand je viens ici, c'est tout le temps tout seul, puis je passe mes journées tout seul ».

Dans la psychologie jungienne, l'eau, comme l'arbre est « le symbole maternel, celui de la créature-abri, de la créature-nourriture<sup>162</sup> ». Bachelard écrit : « Un arbre, avec toutes ses harmonies, nous inspire je ne sais quelle vénération religieuse. Aussi Pline dit que les arbres ont été les premiers temples des Dieux<sup>163</sup> ». Les archétypes Mère et Maison sont évoqués dans les images de la maison *onirique* et dans une

---

<sup>161</sup> « Il y a même le bois de chauffage, mon bois de chauffage pour l'année prochaine. Si j'en ai besoin, je vais aller le chercher ici. Je passe par ici et je m'en vais. On va être bon pour se rendre jusqu'au fond de la terre, ça vaudrait la peine. On va aller continuer après. Au fond de la terre, je vais être plus eeh... plus eeh... »

<sup>162</sup> Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, éd. Librairie José Corti, coll. Le Livre de Poche, no. 4160, 2003, p. 133.

<sup>163</sup> Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 132.

poésie qui « réanime des intimités et retrouve les grandes sécurités d'une philosophie du repos<sup>164</sup> ».

« Une maison *onirique* est une *image* qui, dans le souvenir et les rêves, devient une force de protection. [...] L'acte d'habiter se couvre de valeurs inconscientes, des valeurs inconscientes que l'inconscient n'oublie pas. Par-delà les impressions claires et les satisfactions grossières de l'*instinct de propriétaire*, il est des rêves plus profonds, des rêves qui veulent s'enraciner<sup>165</sup> ».

Pour Bachelard, « L'intimité de la maison bien fermée, bien protégée appelle naturellement les intimités plus grandes, en particulier l'intimité d'abord du giron maternel, ensuite du sein maternel. Dans l'ordre de l'imagination, les petites valeurs appellent les grandes<sup>166</sup> ». La forêt, « mère nourricière », est un lieu qui désoriente. Pour Greaves, cabanes et sculptures y servent de fil d'Ariane. À l'image des arbres, ses constructions, observatoires, labyrinthes ou lieux de repos invitent à l'élévation.

Les abris de Greaves, en apparence désordonnés et même fragiles, réunissent des composantes qui excitent l'imagination de celui qui s'y loge. Certaines parties des constructions glissent lentement les unes par rapport aux autres et compromettent l'image de solidité et de sécurité habituellement véhiculée par l'architecture. Ces œuvres communiquent des sentiments mêlés de peur, suscités par le potentiel d'autodestruction des abris de débris et feuillage, et de repos. Les structures, finalisées par les charges d'eau, impliquent un maintien permanent, une action continue. Pour Greaves, la construction protège autrement : elle isole en affichant une image ancrée au présent. On aura peur d'y entrer, d'escalader les pièces, d'habiter le désordre des planches et des objets qui composent ses sculptures habitables. Mais à la peur se joint un certain plaisir : Paul Claudel écrivait que

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 139.



« L'ordre est le plaisir de la raison, mais le désordre est le délice de l'imagination<sup>167</sup> ».

Les espaces de Greaves s'ouvrent aux transformations. Ils sont créés par des superpositions de couches formelles dont le système d'assemblage possède une flexibilité de mouvement, mouvement qui s'active sous le poids des précipitations atmosphériques. Le glissement très lent des parties les unes par rapport aux autres permet des transformations formelles auxquelles Greaves, à l'aide des objets qui lui sont accessibles, adapte la structure au fur et à mesure qu'elles s'abaissent. La complexité des compositions résulte de l'accumulation des matériaux. Les angles variés, dans un système parfois en tension, rappellent les modules de *tenségrité* mis en place par Snelson, Fuller et Emmerich<sup>168</sup>.

Cette recherche d'équilibre est particulièrement notable dans la *Maison aux fenêtres*. Aussi nommée *Seconde cathédrale*, cette structure est approximativement située au centre ouest du terrain de Greaves, à proximité d'une autre installation qu'il nomme la *Maison ronde* (fig. 3.33 - 3.34). : la *Maison aux fenêtres* est un volume incliné pointant vers cette dernière. Un plancher de traverses de bois provenant de granges démantelées forme un étage à l'intérieur d'un volume entourant une portion de sol en terre délimitée par quelques arbres qui servent de structure à l'ensemble. Le plancher est ouvert sur un quart environ de la surface du rez-de-chaussée. L'ouverture est traversée par un tissage complexe fait de cordes récupérées servant à l'origine pour les ballotages de foin. Ce tissage est parsemé d'objets fournissant des prises qui facilitent la circulation verticale dans le maillage (fig. 3.33b). Ce passage est doublé d'une échelle. Le plancher et les murs, formés de cadres de fenêtres récupérés, suivent la direction générale de l'ensemble incliné. L'endroit où

---

<sup>167</sup> Peyre, Henri, *Le classicisme français*, (New York, 1942), 128. Cité par Legault, Réjean, « Peter Collins et la poétique de la construction ». *Peter Collins et l'histoire de l'architecture moderne and the Critical History of Modern Architecture*, op. cit., p. 77.

<sup>168</sup> Ces trois protagonistes (les architectes Buckminster Fuller, David Georges Emmerich et le sculpteur Kenneth Snelson) sont considérés indépendamment comme les inventeurs de la « tenségrité » dont le terme vient de la contraction de *tensile integrity* et désigne une structure maintenue en stabilité par le jeu des forces de tension et de compression.



tous les angles du coin de l'étage pointent vers le bas crée une impression de vertige. La transparence et la position en déséquilibre imposées par la forme bâtie engendrent des images irrationnelles, voire angoissantes, telles l'horreur du vide et la peur de l'infini.

La *Première cathédrale* a été implantée sur le terrain d'un voisin. Elle est ainsi nommée parce qu'elle est, comme la seconde, essentiellement construite à partir d'un vaste lot de fenêtres dont les vitrages sont peints pour filtrer la lumière naturelle en la colorant, à la manière des vitraux d'église. Beaucoup plus petite que la seconde, elle cerne principalement un passage ascendant concrétisé par deux échelles superposées qui donnent accès tout d'abord à un premier niveau avec vue sur la forêt, puis au toit, qui est un observatoire dominant le paysage.

La première sculpture édifée à cette échelle par Greaves est la seule qui soit visible depuis le rang. C'est la *Maison des trois petits cochons*, habitée au départ par Jocelyne Gagné qui possède le terrain. Il s'agit de la plus monumentales des constructions. Gagné accueille volontiers les sculptures de Greaves, sur la portion de ses terres limitrophes à celle du sculpteur. La durée du processus marque de son empreinte l'ensemble de la composition triptyque qui évoque ce conte célèbre du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>169</sup> (fig. 3.35). Greaves donne au temps le rôle du loup. Dans la partie de la maison à laquelle on peut encore accéder sans ramper, se trouve un escalier dont les marches récupérées proposent pour accéder à l'étage supérieur une « variation sur contremarche », toutes les contremarches ayant des dimensions différentes. Le rythme des pas en est désaccordé. Au sommet de l'escalier, un plancher en pente invite à poursuivre l'ascension. Des puits de lumière offrant des percées sur le ciel animent le toit. La partie référant à la cabane de « paille » est traduite en tôle dans la construction, rappelant les illustrations de Lebbeus Woods<sup>170</sup>. Non loin en arrière de

---

<sup>169</sup> Le conte a été repris par Disney en 1933.

<sup>170</sup> Cf. Le projet « Earthquake (again)! ». À ce sujet Lebbeus Woods écrit : « *corporations and government are under constant pressure to give the public what it wants, which today means the same products, the same lifestyles, the same buildings and types of buildings to be found anywhere on the planet, regardless of the planet's extremely varied processes of transformation. If all these individuals and social institutions were held responsible for the destruction caused by earthquakes, then the public*

la *Maison* se trouve un assemblage de pneus maintenu en tension entre quelques arbres, geste vertical qui invite à surplomber le centre d'une clairière. En retrait, quelques lambeaux ficelés aux arbres délimitent partiellement une toilette. Cet espace représente une constante dans les architectures de l'artiste, toujours flanquées d'un sanitaire construit à l'extérieur de la maison. Par ce geste, il rejette les déchets, qu'il associe aux cauchemars, hors de la maison, à sa périphérie ; le foyer ou la source d'eau sont quant à eux au centre. Le petit pont vers la clairière, sorte de portique ouvrant sur le labyrinthe, est une large planche de bois.

### III.6 Fonction oblique

La pratique de sculpteur de Richard Greaves ne se préoccupe ni de l'usage d'une trame orthogonale, ni d'un tracé générateur, pour guider les compositions qu'il construit au cours d'une séquence chaotique sur une longue période, avec des objets de récupération. Ses édicules ne se présentent pas comme un système clos, mais restent ouverts sur le questionnement des formes engendrées par l'eau. Son projet est déconstructiviste ; il compose avec le site et ses contingences, à la manière des architectures des sociétés tribales et traditionnelles.

Les œuvres de Greaves font écho au rêve de Claude Parent et Paul Virilio. Ses abris répondent, de manière partielle, à la définition formelle de la fonction oblique. Ici, on monte sur des sculptures ; les parcours et les « éléments de franchissement » définissent un réseau d'expériences sensibles. Michel de Certeau écrit justement dans « L'invention du quotidien » : « Marcher, c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre. L'errance que multiplie et rassemble la ville en fait une immense expérience sociale de privatisation de lieu – une expérience, il est vrai, effritée en déportations [...] »<sup>171</sup>. Pour vivre dans les œuvres

---

*in earthquake regions would have no choice but to demand radical changes of them ».*  
[<http://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/01/13/earthquake-again/>]

<sup>171</sup> Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien*, 1. Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990, p. 155.

de Greaves, il faut marcher : c'est une expérience d'action. Ses *archisculptures* appellent aux promenades sans fin, durant lesquelles on aura l'impression de se perdre. Les parcours éveillent l'inconscient par le mouvement incessant du corps qu'entraîne l'architecture. Si le Facteur Cheval pendant ses tournées quotidiennes devait marcher 32 kilomètres, le terrain de Greaves offre au visiteur des errances de plusieurs heures dans le labyrinthe de la forêt. Notons que l'errance est aussi le sens du mot folie évoqué par Derrida au sujet de l'espace public du Parc de la Villette, mentionné plus haut.

Dès 1964, avant même de publier en 1970 l'ouvrage « Vivre à l'oblique », Claude Parent<sup>172</sup> et Paul Virilio établirent la théorie qui a pour nom la « fonction oblique<sup>173</sup> » qui propose l'utilisation des plans inclinés dans la construction des habitations en lieu et place des plans horizontaux et verticaux. Claude Parent fait valoir les mérites de cette démarche en soulignant le rapport dynamique que cette architecture entretient avec le corps. L'architecture standard tend à dialoguer avec le corps de façon trop automatique; le corps y apparaît trop stable. Avec la « fonction oblique », il faut constamment réconcilier le rapport du corps et du sol dans l'habitabilité quotidienne. Il voit une portée sociale dans tous ces gestes qui refusent l'enfermement et montre que, même dans un petit bâtiment, il est possible grâce aux obliques, d'introduire une notion d'infini de l'espace.

La quinzaine de cabanes et abris de Greaves sont distribués sur une quarantaine d'hectares de forêt beauceronne. Ses œuvres sont le plus souvent et de préférence situées sur des non-lieux<sup>174</sup>, sur les limites incertaines avec les propriétés voisines.

---

<sup>172</sup> Cf. Ragon, Michel, *Claude Parent, monographie critique d'un architecte*, Paris, Dunod, 1982. Voir Paul Virilio, *Vivre à l'oblique*, Jean-Michel Place, 2008.

<sup>173</sup> Voir « La Ville oblique de Claude Parent », *Le Monde*, 10.08.05  
[http://www.lemonde.fr/culture/portfolio/2005/08/10/la-ville-oblique-de-claude-parent-3-5\\_671034\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/portfolio/2005/08/10/la-ville-oblique-de-claude-parent-3-5_671034_3246.html)

<sup>174</sup> Le terme SLOAP (*Space Left Over After Planning*) est l'expression d'un principe qui précède la culture architecturale et urbaine en Europe – de la Grande-Bretagne à la France jusqu'à la Hollande – et c'est en Angleterre que cette question de SLOAP marque le début de la période où le design urbain émerge. – Tiré du texte de présentation des projets de banlieue des années 1982-1988 : *Una riflessione critica sui « Quartieri 167 » Ritornare alla strada* – 23. Quartaccio ». *Le città' di Roma* :



Si elles suscitent parfois le vandalisme, elles attirent d'autres visiteurs, ceux qui se déplacent avec l'intention explicite de découvrir cette autre forme d'art. À l'image des non-lieux et des friches, elles reprennent à leur compte toute une poésie de l'abandon et de l'épave.

L'aspect symbolique des structures de Greaves se manifeste également par leur développement autour d'un axe vertical. Bachelard traite longuement l'importance de la verticalité de la maison en évoquant la distribution des espaces domestiques entre la cave et le grenier. Rejetée par les modernistes, entre autres par Le Corbusier avec le modèle de la maison Domino, l'image du grenier, situé dans un entretoit, témoigne d'une spiritualité de la domesticité : la maison est « un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité [...] La maison est imaginée comme un être vertical. Elle s'élève. Elle se différencie dans le sens de sa verticalité. Elle est un des appels à notre conscience de verticalité<sup>175</sup> ». L'image du grenier que Bachelard transpose d'après les *Mémoires* d'Alexandre Dumas évoquant sa maison natale constitue un exemple remarquable : le souvenir d'un coin de grenier devient source d'ennui, de solitude et de rêveries<sup>176</sup>. La polarité cave-grenier assure cette verticalité : reprenant la métaphore jungienne, Bachelard lie les profondeurs attirent vers la peur et l'irrationalité, le grenier vers la sécurité et la rationalité.

Les cabanes de Greaves n'ont pas de sous-sol. La structure incertaine se substitue à cet espace comme symbole de l'insécurité. Tout autant, elles rejoignent une part de la définition bachelardienne de la maison de campagne avec l'idée du grenier reprise dans la manière d'habiter les niveaux supérieurs, notamment avec la *Première cathédrale*, la *Maison des trois petits cochons* et la *Maison ronde* : dans ces trois exemples, on habite l'entretoit sans pouvoir marcher debout sur tout l'étage, dans un espace comprimé vers le ciel. À ces choix de proportions et à

---

*housing e paesaggi urbani dal dopoguerra a oggi*, Museo dell'Ara Pacis, 6 – 30 avril 2011, Rome, Italie.

<sup>175</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

<sup>176</sup> Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 34.

l'espace sans cloison, Greaves entasse dans ces espaces des photos souvenirs, des objets personnels, des articles de presse sur son travail, des cartes aériennes de l'endroit... Les images poétiques et historiques éveillent l'imaginaire ; le grenier est l'espace du sommeil, du rêveur. Le dormeur doit, avant de s'assoupir, chercher les puits de lumières découpés dans la toiture pour s'étendre sous les étoiles.

### III.7 *Autoconstruction* et Architecture brute

Avec le terme « habitabilisation de la terre », Yona Friedman se demande à qui revient le droit de décision en matière d'architecture. Il considère que ce sont les habitants qui doivent concevoir leur habitat, et que ce dernier doit servir l'indépendance de l'homme<sup>177</sup>. L'*architecture de survie*, c'est aussi celle du bidonvillage, forme d'*autoconstruction* dont les éléments proviennent de déchets : bris de verres, boîtes en cartons, etc<sup>178</sup>. Friedman évoque cet instant où la rupture sociale se fait brutalement sentir, lorsque l'image promise d'une maison de rêve devient inaccessible que « les habitants commencent à décorer les maisons construites à partir des déchets de la ville industrielle [...] »<sup>179</sup>. Plusieurs exemples du *Répertoire* québécois pourraient illustrer ce sentiment de rupture et la réaction qui l'accompagne. Citons le cas de Léonce Durette qui récupère les objets transportés par les courants du fleuve Saint-Laurent pour en décorer sa maison et son jardin ; celui de Chanel Rousseau, qui récupère des cannettes pour enjoliver son château dédié au village ; ou encore le *Jardin Fou* de Daniel Hamelin, composé à partir de déchets de consommation glanés aux alentours (fig. 3.36). Notons que les matériaux ne sont pas investis ici d'une signification symbolique forte du même ordre que celle qui se manifeste dans le cas du *Palais Idéal* et de ses pierres, mais sont bel et bien des rebuts. Pour autant, certains auteurs utilisent la pierre : Robert Miville accumule

---

<sup>177</sup> Sagna, Robert, « « L'architecture de survie » par Yona Friedman ». *Éthiopiques*, no. 18, avril 1979. <http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article961>

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 144. La Cecla, Franco, *Contre l'architecture*, op. cit.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 135.



des galets, objets trouvés abondants sur le site, pour monter les murs du motel de Grosses-Roches. Ce n'est ni nécessairement un rebut, ni un investissement symbolique conscient de la matière : comme le dit Friedman, tous ces auteurs se rabattent aussi peut-être sur les matériaux aisément disponibles, comme dans l'architecture rurale où « la matière première des maisons a été trouvée dans les déchets de l'agriculture, dans les matériaux inutilisés ou gênants pour l'agriculteur : les pierres, la glaise, la paille, le bois, etc.<sup>180</sup> ». L'évocation du rêve inaccessible n'en reste pas moins présente : le petit château que Clément Côté construit pour sa fille Émilie (fig. 3.38), tout comme ceux de Rousseau, Pedneault, Miville et Francoeur, qui dressent leurs tours et tourelles, sont conçus comme des variations, voire des parodies d'une architecture bourgeoise<sup>181</sup>.

### La maison aux fenêtres croches d'Horace Pedneault

Horace Pedneault à l'Isle-aux-Coudres récupère d'anciennes cabines pour la pêche sur glace. Il en fait des chalets de vacances qu'il décore à l'orientale ou qu'il transforme par un travail sur leur assemblage (fig. 3.40 - 3.41). En 1962, il amorce la construction de la *Maison Croche* dans la municipalité de La Baleine, à l'Isle-aux-Coudres, dans la région de Charlevoix (fig. 3.42). La particularité de cette construction en pierre tient aux angles variés des ouvertures de façades, qui s'éloignent aléatoirement de la verticale. Cette expression se voulait un manifeste contre la tradition architecturale locale. Une légende de l'île avance aussi, qu'une architecture bizarre peut lutter contre les démons. On pourrait donc en conclure que les maisons qui ne respectent pas les normes établies de l'architecture ont le

---

<sup>180</sup> Friedman, Yona, *L'architecture de survie – une philosophie de la pauvreté* [1978], op. cit., p. 135.

<sup>181</sup> Citons aussi le motel restaurant le Madrid (dinosaures, Big Foot) sur l'autoroute 20 près de la ville de Québec. Le restaurant familial et la propriétaire, Mme Julie Arel, a repris l'entreprise de son père avec son mari, M. Daniel Paulin en 1995. Lamontagne, Kathryne, « Le Madrid bientôt vendu? ». *Le journal de Montréal*, dimanche le 23 mai 2010, p. 8.



pouvoir de combattre ces êtres malfaisants<sup>182</sup>. Les architectures de Pedneault représentent autant d'exemples où l'orthogonalité en façade est défiée : le projet est délibérément provocateur et manifeste.

Aujourd'hui, Pedneault habite dans la tour observatoire qu'il a érigé près de la *Maison Croche*. La couverture du cylindre de la tour est conçue de manière à suggérer un oiseau géant. Le projet est une expérience formelle essentiellement dirigée par des jeux d'angles avec des matériaux récupérés. L'espace couvert est un grenier auquel on accède par trois escaliers en colimaçons superposés (fig. 3.43). Pedneault place ses trouvailles et ses sculptures sous la construction, composée de triangles variés, autour d'un centre formant un entretoit auquel s'ajoute, côté fleuve, une tourelle vitrée.

### **Le *Jardin-coquillage* de Litnianski, et les métamorphoses du rebut**

Le *Jardin-coquillage* que Bodan Litnianski construit à Vitry-Nouveau, dans l'Aisne (France) entre 1975 à 1990 est un environnement labyrinthique entourant une petite maison ouvrière située en retrait de la rue. Le projet est construit en ciment incrusté d'objets abandonnés et récupérés dans les dépotoirs avoisinants. Litnianski a créé une scène de vie qui lui correspond. Cimentier de formation et ancien prisonnier de guerre, il utilise une technique traditionnelle pour bâtir ; mais les images générées par les débris de toutes sortes sont porteuses d'autant de sens qu'il y a d'objets. Des poupées écartelées sont cimentées à proximité d'un rétroviseur ; des figurines s'accumulent jusqu'à composer un paysage, un microcosme de l'univers qui a balisé notre enfance. Cet agrégat de Goldoraks, poupées Barbies, avions, roches et coquillages communique la sensation d'une architecture d'une « inquiétante étrangeté », liée au fait que des images d'un soi intérieur soient tout à coup partagées, collectives. L'agencement des vestiges des produits de consommation,

---

<sup>182</sup> Le 30 juillet 1978, le journal local *Progrès-Dimanche* publiait une photographie de la maison aux fenêtres croches sous le titre « Architecture bizarre pour lutter contre les démons ». (fig. 3.44)

inutiles et délaissés, forme un agrégat d'apparence aléatoire, à l'image du lien social. La mémoire collective liée aux jouets surconsommés de notre enfance inspire les constructions de plusieurs des auteurs étudiés: Roméo Vachon a fabriqué un énorme cheval-jouet, Richard Greaves place des jouets, des peluches et des livres dans la forêt, Daniel Hamelin écrit sur un réfrigérateur « Avez vous conservé votre enfance ? ».

Ces objets industriels et désuets sont le symbole d'une renaissance. Le jouet, l'image, le coquillage, invoquent tous l'idée de la miniature, et comme Bachelard l'écrit : « La miniature fait rêver<sup>183</sup> ». Les significations se multiplient et s'accumulent jusqu'à ne plus faire sens. L'ensemble sert à la fois d'enclos à cette image surpeuplée et saisissante. Une gentille population est coulée dans un alliage solide, agissant comme un miroir qui nous renvoie l'image absurde d'une société malade de surconsommation et la paralysie qu'elle entraîne. Le jardin de Litnianski se situe à la charnière entre la figure sidérante de la Méduse et le monde merveilleux d'Alice.

Les œuvres d'Horace Pedneault et de Bodan Litnianski, tout comme celles de Richard Greaves, sont animées de référents multiples. Elles sont caractérisées par la récupération d'objets, souvent à outrance. Leur caractère spontané relève de l'écriture automatique. C'est dans l'isolement d'une île, d'un bord d'autoroute ou de la forêt, à partir des caractéristiques particulières d'un site stratégiquement désigné, que les auteurs composent leurs constructions.

Les spécialistes de l'Art Brut, comme Lucienne Peiry, accordent à des œuvres comme les *archisculptures* de Greaves un statut « a-culturel » particulier qui n'est ni œuvre, ni architecture. Elles correspondent pourtant à la définition que donne Roger Cardinal de l'architecture brute :

« un mode de construction matérielle, ambitieuse et faite à la main, dont les formats typiques sont le recyclage, l'assemblage et l'étalage dans un espace clos et autonome, et qui, renonçant à un

---

<sup>183</sup> Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 143.

plan dressé au préalable, est essentiellement le travail d'un individu autodidacte et indépendant qui par là suscite la note indéniable de la singularité<sup>184</sup> ».

La notion d'« architecture pure » de Roger Chomeaux<sup>185</sup>, ou Chomo, présente des similitudes avec la définition de Cardinal. Chomo, le « sculpteur-fou » de la forêt de Fontainebleau, dont les mémoires ont été enregistrées pendant l'hiver et l'automne 1976 et rassemblées par Laurent Danchin, disait :

[...] quand un artiste construit un bâtiment ou une sculpture, eh bien il plante un Poteau, un seul, parce que, le pauvre, il n'en a pas deux. Il met une brique, une pierre à côté, et puis il attend d'en avoir une autre. Après il trouve un autre morceau de bois et il le plante. Puis il met un bout de grillage. Et peu à peu son architecture monte. Mais on ne peut pas préparer les plans d'avance.

[...]

Si on interdit au commun des mortels de construire une maison, je le comprends. Parce qu'ils n'ont pas de données, même élémentaires. Je le dis parce que j'ai fait des études d'architecture, j'ai fait l'École des Beaux-Arts. Mais il faut absolument donner aux artistes la liberté de construire ce qu'ils veulent. Tout de suite. Aux sculpteurs et aux architectes, pas les peintres, parce qu'ils ne connaissent pas le poids de la matière. Mais tout de suite aux architectes et aux sculpteurs, parce qu'un sculpteur et un architecte, c'est pareil. Que l'on fasse une maison ou une sculpture, c'est la même chose<sup>186</sup>.

---

<sup>184</sup> Cardinal, Roger, « Le Palais de l'escargot. Habitation et expression chez les créateurs de sites singuliers » in *Indiscipline & Marginalité – Acte de colloque*, Montréal, Société des arts indisciplinés, 2003, p. 118.

<sup>185</sup> Roger Chomeaux (Chomo) vit à Achères-la-Forêt, Forêt de Fontainebleau. Parmi les pins, il crée pendant vingt ans un « village d'art préjudicieux ».

<sup>186</sup> Chomeaux, Roger, *CHOMO*, propos recueillis par Laurent Danchin, éd. Simoën, 1978, p. 141-143.



## Chapitre IV

### L'architecte du jardin et le bricoleur

Dans ce chapitre nous abordons les thématiques du jardin, de la « pensée sauvage » et du bricolage en les articulant autour du concept d'hétérotopie. Ces thématiques permettent un premier regroupement d'un certain nombre de constructions du *Répertoire*. C'est l'historien Michel Conan qui place les jardins à l'origine de nouvelles pratiques et relations sociales. Avec ses « Essais de poétique des jardins<sup>1</sup> », il apporte des manières renouvelées de comprendre le passé, mais surtout, il nous aide à nous « déprendre des manières de penser du monde [...] et des préjugés que cela engendre<sup>2</sup> ». Il situe dans cette lignée des écrits qu'il considère libérateurs comme ceux de Michel Foucault « sur la naissance de la psychiatrie ou sur la discipline comme instrument de pouvoir », ceux de Michel De Certeau « sur la répression des langues vernaculaires à l'époque de la Révolution Française », ou les travaux de Lévi-Strauss qui « ont exploré les cultures non européennes<sup>3</sup> ». Cette dernière recherche, celle d'une logique première, a inspiré la notion de bricolage ; elle est, comme nous allons le voir, des plus pertinentes pour notre étude.

Les modèles de la pensée des peuples primitifs, objet de recherche de Lévi-Strauss, s'entendent sur des liens entre le bricolage et la pensée mythique. La théorie du

<sup>1</sup> Conan, Michel, *Essais de poétique des jardins*, Florence, éd. Leo S. Olschki, coll. Giardini e paesaggio, 2004.

Ce livre rassemble des articles divers qui ont été écrits sur plusieurs années pour engager l'idée d'un renouveau de l'histoire des jardins. Chez Conan, l'absence de jardin dans les grands ensembles de logement collectif des années 1960 est analysée comme l'un des « obstacles à toutes possibilités d'appropriation de l'espace domestique ».

Conan souligne encore dans les premières lignes de l'introduction de ses textes, que, pour le jardinier, il n'est pas question d'imitation, mais d'émulation, c'est-à-dire que le travail du jardin qui conduit la nature dans le sens d'un idéal culturel « transforme le maître et l'émule, [les inscrit] dans un réseau d'échanges qui ne cesse de se diversifier et de s'élargir tant que durent les jardins ». [...] « Les jardins prêtent vie au jardinier. [...] par le contact avec la puissance créatrice de vie du monde végétal, avec le temps de la germination, de la floraison, du mûrissement, de la dessiccation et du pourrissement ». (Introduction, p. VIII).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 169.

bricolage est l'étude des fonctionnements de l'esprit sauvage<sup>4</sup>. Parmi les pratiques de bricolage associées à l'architecture domestique<sup>5</sup>, nous allons voir, d'après l'étude « Du bricolage :...<sup>6</sup> », de Philippe Jarreau (Université de Paris-Est Marne-La Vallée), que la théorie du bricolage est basée sur la notion du savoir populaire. Le bricolage présente l'*installation* de la maison comme mythe et rituel, s'inscrivant dans la typologie de la *maison dans la nature* depuis la réinvention d'une nature inspirante et réinventée avec rocailles et fontaines au XVIIIe siècle. L'étude de Jarreau établit un rapprochement entre les petits cabanons d'été bricolés et aménagés dans les jardinets de France et les « fabriques » de jardin<sup>7</sup>.

Précédant celles de Jarreau, les recherches de Bernard Lassus<sup>8</sup> suivent cette typologie de la *maison dans un jardin*, qui décrit une structure narrative inspirée des fables et des contes superposée à une stratégie de trompe-l'œil. C'est la superposition de figures symboliques extraites de ces histoires et de la réalité qui génère le parcours, le récit.

De façon analogue, l'ouvrage de Michel Conan décrit les travaux de Lassus sur le jardin de l'habitant-paysager Monsieur Pecqueur et tisse un lien entre cette pratique d'habiter le paysage entourant sa maison, et celle des parcs à fabriques des résidences depuis la Renaissance (fig. 4.1 - 4.4).

Cet ancrage mythique de la pratique des jardins, qui établit un système logique d'appropriation (rêve/réalité, mythe/raison, temporel/atemporel) se retrouve

<sup>4</sup> Cf. Matarasso, Michel, « Lecture de Claude Lévi-Strauss. Pensée sauvage et logique première ». *Revue française de sociologie*. 1963, 4-2, pp. 200 et 203.

<sup>5</sup> Cf. Pividal, Raphael. « Peut-on acclimater la « Pensée sauvage » ? ». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 20e année, N. 3, 1965, p. 558.

<sup>6</sup> Jarreau, Philippe, *Du bricolage : Archéologie de la maison*, Paris, Centre Georges-Pompidou/Centre de Création Industrielle, coll. Alors, 1985.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>8</sup> Michel Conan aborde la question du « bon goût » du point de vue de la résistance des académiciens par rapport à l'approche conduite par le professeur de l'Ecole des Beaux Arts, Bernard Lassus, avec son étude d'aménagement des jardins des habitants de pavillons, en Région Parisienne, et dans des villes de Lorraine et du Nord de la France.

Cf. Conan, Michel, *Essais de poésie des jardins*, op. cit., (introduction).

fréquemment dans la manière d'approcher la construction des auteurs du *Répertoire*. Pour mieux en cerner l'ancrage historique, nous nous intéressons d'abord à un auteur du XVe siècle, Francesco Colonna, chez qui le jardin apparaît comme le lieu même de la rencontre entre la « nature imaginaire », le merveilleux et le « terrible », accentuant ainsi son caractère à la fois mythique et initiatique. Avec le *Songe de Poliphile*, Colonna est l'auteur le plus ancien à décrire le prototype des « fabriques ». Sa publication correspond historiquement à l'émergence de l'*art des jardins* et plus spécifiquement du jardin comme art *autonome*<sup>9</sup>.

Le monde de la fiction (le merveilleux), exploré par Colonna, définit les principaux traits de l'espace *imaginaire* de la Renaissance<sup>10</sup>, terme revêtant ici l'acception provenant du latin *imaginarius*, et signifiant « simulé »<sup>11</sup>. Dans son article « L'imaginaire du songe au XVIe siècle », Claude-Gilbert Dubois précise d'ailleurs :

« Le mot « imaginaire » apparaît dès lors comme le résidu de la critique effectuée d'un stade de la connaissance, au nom d'un stade considéré comme plus évolué : cette science ancienne, confusionnelle, dépouillée de son apparence trompeuse, révèle sa nature véritable, celle d'une magie qui fait sans cesse interférer la relation symbolique et la réalité, la représentation et la présence effective<sup>12</sup> ».

Avec les *bâtisseurs de l'imaginaire*, c'est un système logique d'opposition liant l'écart entre le rêve (imaginaire) et la réalité, entre le mythe et la raison, entre l'atemporel et le temporel, qui marque la manière d'approcher le geste architectural des auteurs du *Répertoire*.

<sup>9</sup> Polizzi, Gilles, « Poliphile ou les combats du désir », in *Le jardin, notre double : sagesse et déraison*, Paris, éd. Autrement, coll. Mutations no. 184, mars 1999, p. 81.

<sup>10</sup> Polizzi, Gilles, « Emblématique et géométrie : l'espace et le récit dans Le Songe de Poliphile ». *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, N°24, 1987, p. 79.

<sup>11</sup> Rey, Alain (dir. publ.), *Dictionnaire Historique de la langue française* [1992], Paris, éd. Le Robert, 2000, p. 1784.

<sup>12</sup> Dubois, Claude-Gilbert. « L'imaginaire du songe au XVIe siècle ». *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, N°23, 1986, pp. 44-45.



#### IV.1 Le songe de Poliphile

*Le Songe de Poliphile*<sup>13</sup> de Francesco Colonna est publié à Venise à la fin du XVe siècle. Sa traduction française, revue et corrigée par Jean Martin au milieu du XVIe siècle (Paris, Kerver, 1546), a une grande influence en architecture et dans l'art des jardins. *Le Songe* est un exemple de littérature misant sur l'« expressivité de l'espace<sup>14</sup> », c'est-à-dire que la notion de parcours devient la trame du récit. Les étapes qui composent le *Songe* prennent le sens d'un parcours faisant voyager dans l'histoire autour du paradoxe symbolique de la raison et du mythe ; de « l'opposition du *locus terribilis* (le chaos, l'errance, l'épreuve) et du *locus amoenus* (l'ordre et la beauté)<sup>15</sup> ». L'œuvre de Colonna présente une synthèse « de la pensée mythique<sup>16</sup> » à travers la rationalité caractéristique des conceptions de la Renaissance<sup>17</sup>. C'est cette dualité entre mythe et raison que nous abordons avec ce chapitre. Avec le *Songe*, on se trouve en présence d'« une esthétique allusive et énigmatique qui redonne vie aux mythes antiques et fait du paysage un mode d'expression à part entière. Le progrès du récit se traduit par une transformation continue de l'espace exploré par le rêveur, du chaos initial d'une « forêt obscure » à la géométrie de Cythère<sup>18</sup> ».

Gilles Polizzi, spécialiste de la littérature de la Renaissance et plus particulièrement du *Songe de Poliphile*, souligne qu'à travers la description de Colonna, « [p]our la

<sup>13</sup> Colonna, Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise, éd. Aide, 1499.

<sup>14</sup> Polizzi, Gilles, « Poliphile ou les combats du désir », in *Le jardin, notre double : sagesse et déraison*, op. cit., p. 99.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>16</sup> Polizzi, Gilles, « Le Songe de Poliphile : rénovation ou métamorphose du genre littéraire ». In *Le Songe à la Renaissance : colloque international de Cannes, 29-31 mai 1987*, par Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance, Université de Sainte-Étienne, Saint-Étienne, éd. Françoise Charpentier, 1987, p. 87.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 83. L'idée de Cythère comme île circulaire divisée en vingt parties induit l'usage du compas, d'une géométrie idéale. On attribue à Colonna l'invention d'une « esthétique de l'énigme » en créant des symboles hiéroglyphiques. Il superpose des sens aux fabriques avec ces inscriptions « égyptiennes » et d'autres latines et grecques.

première fois peut-être, le jardin est entièrement traité comme une architecture<sup>19</sup> ». Lorsque le jardin devient architecture, l'image de la nature est liée à son caractère inépuisable, infini ; le végétal devient minéral. Dans le *Songe*<sup>20</sup>, le caractère merveilleux, comme fiction, fonde une « surnature » qui va au-delà de la contradiction entre nature et artifice<sup>21</sup>. Cette « surnature » est « caractérisée à la fois par la « confusion des règnes » et l'ordonnance géométrique qui rend manifeste la rationalité du monde<sup>22</sup> ». Par exemple, Polizzi explique la manière avec laquelle « [l]e merveilleux prend, dans le *Songe*, la cohérence d'un système sur lequel repose l'esthétique particulière de l'œuvre<sup>23</sup> ». [...] « Ce mode d'écriture, caractéristique de l'esprit de la Renaissance, sollicite l'ingéniosité et l'érudition du lecteur qui découvre progressivement ces réseaux entretissés<sup>24</sup> ».

La compréhension demande une interprétation exégète, un décodage sur le terrain. Pour sa part, Colonna introduit la notion de l'« esthétique de l'énigme<sup>25</sup> ». Polizzi explique que la symbolique du lieu reflète le sentiment qu'éveille « la révélation des puissances obscures de l'inconscient », le sentiment de la *terribilità*<sup>26</sup>, de la *folie*.

<sup>19</sup> Polizzi, Gilles, « Poliphile ou les combats du désir », in *Le jardin, notre double : sagesse et déraison*, op. cit., p. 95.

<sup>20</sup> La structure narrative de Colonna combine deux modes du récit qui sont d'une part allégorique et d'autre part historique. Cette double lecture rallie l'intemporalité de l'allégorie qu'est la quête du rêveur (*Poliphile*) et la réminiscence d'un souvenir amoureux qui inscrit une durée historique à travers le récit. Cf. Polizzi, Gilles, « Emblématique et géométrie : l'espace et le récit dans Le Songe de Poliphile ». *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, N°24, 1987, p. 75.

<sup>21</sup> À ce sujet voir la section sur la Satire dans Serlio dans l'espace scénique qui est basé sur les enseignements de Vitruve.

<sup>22</sup> Polizzi, Gilles, « Emblématique et géométrie : l'espace et le récit dans Le Songe de Poliphile ». *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, op. cit., p. 77.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>25</sup> Polizzi, Gilles, « Poliphile ou les combats du désir », in *Le jardin, notre double : sagesse et déraison*, op. cit., p. 87.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 88.

(Pensons au dragon de pierre *sacro bosco*, au monstre *bocca dell'inferno* des jardins de Bomarzo).

Ainsi, « Colonna formule, sans doute à son insu, le prototype du jardin « à fabriques » qui, sous l'effet de la passion archéologique de la Renaissance, se développera dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup> ». L'œuvre colonienne « met en scène, dans des paysages de ruines, de palais, de temples et de jardins, minutieusement décrits, le parcours de Poliphile, le héros-narrateur qui entreprend en songe la quête de sa bien-aimée Polia<sup>28</sup> ». Le *Songe* « annonce l'intégration des ruines antiques à l'espace du jardin – on pense à la *Rometta* (une des fontaines de la villa d'Este) de Tivoli –, mais aussi, et surtout, à l'invention majeure de la Renaissance, celle du motif de la grotte et des « grotesques »<sup>29</sup> ».

Ce parcours de la nature à la culture, de l'animalité à la raison, présenté dans le *Songe*, nous rapproche des *architectes outsiders* ne serait-ce que par cet engagement de l'humain avec le paysage qui définit la *fabrique* des rapports primitifs entre les hommes<sup>30</sup>. Ces expériences de superposition de l'imaginaire d'un habitant dans son jardin nous éloignent de la seule appréhension de la nature par l'architecture. Les procédés actuels de conception avec lesquels l'architecture innove réduisent au silence l'appréhension sensible et intuitive. Cette tendance

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 86-87. À ce sujet voir Dubois, Claude-Gilbert. « L'imaginaire du songe au XVI<sup>e</sup> siècle ». *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, no. 23, 1986, pp. 44-45. L'œuvre littéraire de Colonna annonce les jardins du XVI<sup>e</sup> siècle en Europe: « En résumé, avant Colonna, ce paysage [qui traduit le sentiment de la *terribilità*] est exclu du jardin. Après lui, il en devient l'un des principaux décors. C'est-à-dire que l'œuvre contient en puissance toute l'esthétique du jardin maniériste: ses motifs (fabriques et grottes), ses mystères (les énigmes), sa symbolique (la *terribilità*) et peut-être plus si l'on mesure l'équivalence entre l'écriture du texte et l'invention du jardin ».

Voir aussi Conan, Michel, *Essais de poétique des jardins*, op. cit., p. 32. Du point de vue du sociologue historien Michel Conan: « La période maniériste (en gros le XVI<sup>e</sup> siècle) est marquée par le débat arbitré au Concile de Trente entre les partisans de l'interdiction de l'art païen et de tout ce qui l'évoque dans la religion, et ses défenseurs. Il sera décidé de ne retenir de l'art antique que ce qui est utile à la propagation de la foi. La culture humaniste et l'art sont mis au service d'une formation des élites à une discipline catholique romaine et d'une stratégie de séduction des masses populaires par le faste des rituels ».

<sup>28</sup> Polizzi, Eguilles Gilles, « Thélème ou l'éloge du don : le texte rabelaisien à la lumière de l'« *Hypnerotomachia Poliphili* » ». *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, no. 25, 1987, pp. 82-83.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 86-87.

<sup>30</sup> Watelet, Claude-Henri (1718-1786), *Essai sur les jardins*, Paris, éditions impr. De Prault, 1774, p. 7-8.



relève d'une nature raisonnée, formalisée ; si certaines pratiques semblent se rapprocher du biomorphisme<sup>31</sup>, c'est davantage au détriment de l'expérience intuitive.

Ce sont autant les jardins de Bomarzo (1550) et de la villa d'Este avec leurs statues et leurs « fabriques »<sup>32</sup> en Italie (fig. 4.5 - 4.8) que l'« art de la terre » de Palissy (1510-1589 ou 1590), ou encore l'abbaye de Thélème, dans le Gargantua de François Rabelais, qui ont trouvé leurs modèles dans le rêve architectural du *Songe de Poliphile*<sup>33</sup>. Au jardin de Bomarzo (une des multiples références de Robert Tatin), on se fait avaler par le *Monstre*, tout comme Poliphile qui est aspiré à l'entrée de la pyramide en forme de gueule de Méduse<sup>34</sup>.

Selon Gilles Polizzi :

« Dans le *Poliphile*, la rationalité inspirée par la théorie vitruvienne réorganise l'espace conventionnel du merveilleux. Le développement logique et vertigineux du discours descriptif renferme, dans l'agencement des décors (édifices, jardins, œuvres d'art), une dimension allégorique qui, exprimée sous formes d'énigmes, préfigure l'esthétique littéraire de la Renaissance et, dans une certaine mesure, celle de l'œuvre rabelaisienne<sup>35</sup> ».

<sup>31</sup> Alfred Cort Haddon, *Evolution in art : As Illustrated by the Life Histories of Designs*, London / New York, ed. Havelock Ellis, 1895.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>33</sup> Conan, Michel, *Essais de poétique des jardins*, op. cit., p. 115.

<sup>34</sup> Polizzi, Eguilles Gilles, « Thélème ou l'éloge du don : le texte rabelaisien à la lumière de l'« Hypnerotomachia Poliphili ». *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, op. cit., p. 88.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 42. Voir aussi les pages 49-50. « En transposant, par un véritable détournement du texte, les emprunts au *Poliphile* dans le cadre de l'utopie thélémitte, Rabelais en change le sens et leur donne une cohérence nouvelle. La *translatio* est manifeste du point de vue de la forme. Par ailleurs (c'est un autre aspect de la même *translatio*), les décors « à l'antique » du *Poliphile* s'intègrent, dès les années 1530, en France, aux programmes architecturaux, ce qui fait coïncider le merveilleux rêvé par Colonna et « l'utopique ». Il se produit, dans la description de la société thélémitte, une coïncidence analogue. La pratique utopique (l'inversion des règles en usage dans les couvents) et les conventions du merveilleux (les caractères du *locus amoenus*) se superposent et se confondent à Thélème. La distinction est ambiguë entre l'exclusion des « borgnes, boyteuses, bossues, catarrez, mal nez, nyais » qui, au chapitre 52, relève d'un principe utopique (« parce qu'en icelluy temps on ne mettoit en religion des femmes sinon celles qui estoient borgnes (...) ni les hommes sinon catarrez... ») et l'exclusion, au chapitre 54, des « gualous, vérolez jusqu'à l'ous » qui, elle, procède de la loi de *convenientia* qui accorde la qualité des êtres à celle des lieux où ils séjournent ».

### L'abbaye de Thélème dans *Gargantua*

Lorsque Rabelais décrit l'architecture de l'abbaye de Thélème dans *Gargantua*, il adopte, à la manière de Colonna, le point de vue de l'architecte qui présente son édifice en décrivant sa structure géométrique. Selon Polizzi, Rabelais invite « le lecteur à en penser et à en construire (géométriquement) l'espace [...] la description ne nous fait pas voir mais concevoir l'édifice, l'objet du discours n'est pas Thélème, mais le mouvement des idées qui produit Thélème<sup>36</sup> ». La description de Rabelais « [...] reproduit le mouvement de la pensée de l'architecte<sup>37</sup> ». Rabelais décrit « [...] un projet architectural, [...] comme s'il était réalisé, mais en suivant les étapes d'une réalisation dont elle souligne le caractère conceptuel<sup>38</sup> ». Il écrit : « Le bastiment feut en figures exagone<sup>39</sup> », inscrit de six tours « toutes pareilles en grosseur et protraict<sup>40</sup> » orienté en fonctions des points cardinaux et de la Loire. Pour générer le caractère utopique, Rabelais a recours d'une part au merveilleux pour raconter la vie de l'abbaye<sup>41</sup> et d'autre part au jeu d'inversion caractéristique de l'imaginaire utopique. Il transgresse les règles en usage dans les couvents du XVI<sup>e</sup> siècle. Dans sa satire de l'institution monastique, les habitants (hommes et femmes) de la société thélémitte ont de particulier l'aspiration à la « volonté libre » (le mot *theleme*, du grec *thelema* dérivé de vouloir ou désirer)<sup>42</sup>.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 44. Rabelais cité dans Polizzi.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

<sup>42</sup> Dans le *Songe de Poliphile*, Colonna a nommé le personnage qui représente la volonté ou le désir *Thelenia*. Cette manière de susciter la « volonté profonde » est indissociable de l'aspiration à une liberté implicite à la règle de l'abbaye. (Cf. Polizzi, Eguilles Gilles, « Thélème ou l'éloge du don : le texte rabelaisien à la lumière de l'« Hypnerotomachia Poliphili ». *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, op. cit., p. 53.). Ainsi, une tendance à rejeter toute discipline sociale et à valoriser la liberté individuelle est mise de l'avant, la doctrine de l'abbaye étant : « Fais ce que tu voudras ». (1. 11-15, In *Ibid.*, p. 50.)



## Le Jardin

Dans son ouvrage *Essais de poétique des jardins*, Michel Conan fait l'hypothèse que l'histoire des jardins commence à la Renaissance au début du XVI<sup>e</sup> siècle avec la création du jardin du Belvédère au Vatican par Bramante en 1503<sup>43</sup>. Pour l'auteur, la caractéristique principale du jardin est son retrait du monde<sup>44</sup>. C'est ce retrait qui apparente le jardin de la Renaissance aux *architectures outsiders*, par la liberté formelle qu'il ouvre aux créateurs.

Le « jardin » existe grâce à la clôture et à l'enclos. Dans la Bible, le terme Paradis (du grec *paradeisos*) désigne le « jardin [étymologiquement « l'enclos »] de la Genèse » et prend le sens de « jardin d'Éden » et de « jardin des Bienheureux après la mort ». En latin chrétien, le mot est repris pour désigner le jardin merveilleux donné par Dieu à Adam et Ève, et le séjour des justes, au Ciel. Le terme 'éden, en hébreu, désigne le lieu du paradis terrestre : « L'expression « paradis terrestre » caractérise au figuré un lieu riche et fécond, aux productions délectables<sup>45</sup> ». L'Éden ou l'utopie sont des synonymes du mot « paradis »<sup>46</sup>.

Pour le professeur de littérature de la Renaissance qui a étudié la genèse de la colonisation française en Amérique, Frank Lestringuant, « décrire l'Éden est une manière de renouer avec l'origine, et donc avec la félicité de la première enfance. Plus qu'aucune autre période, la Renaissance, qui est à la fois un renouvellement et un retour, a rêvé de cette remontée vers le jardin des origines<sup>47</sup> ». Palissy et Du Bartas réalisent deux jardins identiques d'après le modèle de l'Éden primitif. Palissy, avec ses grottes et ses fontaines, crée « un jardin de plaisance à l'italienne, qui est

---

<sup>43</sup> Conan, Michel, *Essais de poétique des jardins*, op. cit., p.22.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>45</sup> Rey, Alain, (dir. publ.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, op. cit., p. 2560.

<sup>46</sup> *Dictionnaire Antidote*, op. cit.

<sup>47</sup> Lestringuant, Frank, « Le jardin des origines : Palissy et du Bartas ». *Le jardin, notre double : sagesse et déraison*, Paris, éd. Autrement, coll. Mutations, no. 184, mars 1999, p. 101.



aussi un jardin symbolique rivalisant avec l'Éden [...] à travers le spectacle d'une nature ordonnée et néanmoins pleine de surprises<sup>48</sup> ». L'Éden de Du Bartas est baroque et raffiné à son image de gentilhomme : « L'Éden devient une sorte d'encyclopédie en miniature<sup>49</sup> » ; « ce n'est plus l'art qui imite la nature, mais la nature qui parodie l'art. Comme dans le jardin de la magicienne Armide, où Renaud s'égare et cède à l'amour, oubliant son devoir de Chevalier, l'illusion est telle que l'art<sup>50</sup>, qui fait tout, ne se découvre en rien<sup>51</sup> ». C'est paradoxalement la maîtrise de cette illusion comme trompe-l'œil, qui nous rapproche des notions d'Art Brut, d'un « art pur » ou libéré de la nature comme modèle.

Selon Michel Jeanneret dans son livre *Perpetuum mobile* qui se penche sur la « sensibilité métaphorique » au XVI<sup>e</sup> siècle : « Les jardins joueraient à évoquer « la vie sauvage » et « la terribilité des premiers âges »<sup>52</sup> ». Les rêveries sur le sentiment qu'inspire la nature se rapportent à l'idée de l'effroi ressenti par les premiers humains devant la nature sauvage.

Les *jardins des merveilles* ouvrent une fonction sociale liée au processus d'appropriation de l'espace. La nature est réinventée à travers l'exploration de formes techniquement plus proches de la nature brute<sup>53</sup>, travaillée avec l'idée que l'art peut surpasser la nature. Il est alors question d'une *surnature*, du parcours de l'animalité à la raison, de la nature à la culture, qui est exprimé spatialement à

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>50</sup> Lestringuant, Frank, « Le jardin des origines : Palissy et du Bartas ». *Le jardin, notre double : sagesse et déraison*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>51</sup> Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, chant XVI, strophe 9, v. 8 (« l'arte, che tutto fa, nulla si scopre »). In Lestringuant, Frank, « Le jardin des origines : Palissy et du Bartas ». *Le jardin, notre double : sagesse et déraison*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>52</sup> Jeannerey, 1997, pp. 145-146. Cité par Hervé Bruno, *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*, Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne en Histoire de l'art, 2001 (édition numérique revue et corrigée, 2008) p. 720.

<sup>53</sup> Recherche d'expressivité de l'espace exprimée avec les grottes et les grotesques.

travers une « esthétique de l'énigme ». Les *jardins des merveilles* permettent une expérience sensible à l'imagination et à la perception. Aussi nommés *jardins d'illusion* et *jardins à fabriques*, c'est l'esthétique d'une mise en scène qui suggère des jeux d'illusion, des points de vue multiples, et qui superpose un monde imaginaire au monde réel. Le jardin est une maquette, un trompe-l'œil qui *simule* (imagine) les mouvements de la nature ; un « entre monde » qui permet la construction première d'une identité commune.

Selon Chastel, le jardin « [...] doit s'offrir comme un petit système de symbiose coordonnée. Seulement, c'est un trompe-l'œil, une maquette, où tous les mouvements de la nature sont répétés et contrôlés artificiellement<sup>54</sup> ».

À l'origine de cette lignée des jardins paysages, le Jardin Bomarzo près de Rome est souvent désigné comme la villa des merveilles (« *giardini delle meraviglie* ») ou le parc des monstres. Les constructions qui ponctuent les parcours du jardin italien renvoient principalement à des thèmes de la mythologie.

Les grands jardins du XVI<sup>e</sup> siècle sont des versions fictives du paradis terrestre où se transposent les idéaux de leurs commanditaires<sup>55</sup>. L'architecte-jardinier de Bomarzo, Pirro Ligorio a aussi réalisé les jardins de la villa d'Este (1550-1572) du cardinal Hippolyte d'Este, située à Tivoli en Italie (fig. 4.12). C'est le moi-idéal du

<sup>54</sup> Chastel, André, « L'aria : théorie du milieu à la Renaissance » (1973), vol. I, 1978, p. 402-405. In Bruno, Hervé, *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Édition numérique revue et corrigée 2008. Thèse soutenue à la Sorbonne le 12 mars 2001, p. 736.

<sup>55</sup> Bruno, Hervé, *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 740. *Mésocosme – jardin une réduction symbolique du territoire* ; les conclusions dégagées ici valent d'ailleurs dans une très large mesure pour la villa d'Este à Tivoli (Voir *supra*, chap. 5, « Jardins hydrographiques », ainsi que Fagiolo, 1979b, qui montre en outre que l'analogie entre circulation sanguine et irrigation hydraulique apparaît très précisément chez Pirro Ligorio : les eaux universelles, « *versando da perpetui fonti arricchiscono la terra e la bagnano et l'alimentano a guisa de le vene del corpo umano, si separano in rami ; traboccando dall'altissime montagne o nascendo dalle radici d'esse o spargendosi per larghi campi* » (*Libro dell'antichità*, Bibl. Naz. Naples, ms. XIII. B. 9, article « Iside », cité p. 141).

cardinal qui est présenté à l'imagination du visiteur<sup>56</sup>. Ce siècle est imprégné d'une « rêverie culturelle » de correspondance entre l'homme et le monde<sup>57</sup>. La tendance est alors à diviniser l'homme<sup>58</sup>, là où l'observation de la nature inspire l'image d'infini, d'éternité. La nature est « inépuisable, gracieuse et bénéfique<sup>59</sup> ». L'histoire du jardin de la villa d'Este c'est :

[...] « La narration allégorique de la vie du maître du jardin. Les énigmes que rencontrait le visiteur alors qu'il tentait de donner un sens à ses découvertes en explorant le jardin, pouvaient le conduire à comprendre qu'Hippolyte II devait être comparé à Hercule. [...] le jardin qui signifiait : Hercule, à la différence des mortels ordinaires, a choisi la Vertu et la Chasteté qui lui ont valu l'immortalité<sup>60</sup> ».

Le jardin des merveilles de la villa d'Este, se dévoile à travers tout un travail de rocailles, grottes, sculptures, bassins et fontaines. L'étude de Conan souligne que les conceptions du paysage peuvent s'appuyer sur des récits empruntés à la culture populaire<sup>61</sup>. Le jardin (comme le langage) est un « entre monde » médiateur<sup>62</sup>, qui permet la construction d'une identité collective.

Pour devenir un objet d'appréciation esthétique, le passage dans le paysage demande un effort de mémoire<sup>63</sup>. Depuis la Renaissance, le mouvement dans le paysage qui demande interprétation, interpelle le visiteur « qui déplace le sens de

<sup>56</sup> Conan, Michel, *Essais de poétique des jardins*, op. cit., p. 294.

<sup>57</sup> Bruno, Hervé, *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVIe siècle*, op. cit., p. 734. Cette projection anthropocentrique multiplie les associations entre esthétique et cosmologie.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 746.

<sup>59</sup> André Chastel, In *Ibid.*, p. 736.

<sup>60</sup> Conan, Michel, *Essais de poétique des jardins*, op. cit., p. 280.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 301.



son mouvement vers une nouvelle signification<sup>64</sup> ». Cette « méthode des lieux » est la réapparition d'un ancien procédé capable d'aider la mémoire par des associations d'idées : « L'art de la mémoire, dont la vogue connaît une recrudescence tout au long du XVI<sup>e</sup>, facilite les passages et les transits d'un espace à l'autre<sup>65</sup> ».

David Bass, dans son article « Insiders and Outsiders<sup>66</sup> », considère les jardins de Pirro Ligorio comme les premiers exemples de « *giardini delle meraviglie* »<sup>67</sup>. La fontaine *Rometta* des jardins de la villa d'Este reprend en miniature la topographie de Rome et de ses architectures emblématiques disposées grossièrement d'après le plan de la capitale (fig. 4.13). *Rometta* est située dans les jardins de façon à rendre une vue s'apparentant à celle de la ville depuis une certaine distance. En ce sens et toujours selon Bass, elle comprend de ce fait même sa propre artificialité<sup>68</sup>. Ces collections de désirables merveilles sont à l'origine des parcs d'attractions et laissent

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>65</sup> Voir sur ce point Marcello Fagiolo, « Le paradis de la mémoire : des jardins citadelles de Dante et Ligorio à la cité du Soleil de Versailles ». Le jardin, art et lieu de la mémoire, sous la direction de Monique Mosser et de Philippe Nys, Éd. De l'Imprimeur, 1995, pp. 55-86. In *Le Jardin, notre double : sagesse et déraison*, op. cit., p. 113.

<sup>66</sup> Bass, David, « Insiders and Outsiders – Latent Urban Thinking in Movies of Modern Rome ». *Cinema & Architecture : Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, London, ed. François Penz and Maureen Thomas, British Film Institute, 1997, pp. 84-99. La correspondance avec cet article de David Bass, qui relève un genre cinématographique italien film cartolina, est digne d'intérêt. Ce genre cinématographique tient de la construction d'un ensemble par l'accumulation de fragments, sous des formes narratives en séquences atemporelles. Il souligne que les films en général ne supposent pas un contenu encyclopédique, et que par leurs choix de fragments tout comme par la manière de les assembler, ils sont relativement sans retenue. Sans nous attarder sur la question des liens entre l'architecture et le cinéma, soulignons seulement que la relation au « bricolage » est évidente. Aussi, l'architecte italien Aldo Rossi dans son ouvrage *L'architettura della città*, 1966 (traduit en français en 2001 sous le titre *L'Architecture de la ville*) décrit une architecture emblématique dans une analyse de la ville en tant qu'architecture qui s'épuise par des quartiers sans signification réelle. L'architecture comme série de monuments est à l'image des parcs d'attractions d'après Rem Koolhaas.

<sup>67</sup> *Bomarzo : parc des monstres réalisé en 1552 sous le nom de Villa des merveilles également appelé bois sacré – un ensemble artistique et culturel absolument unique au monde*, Soc. Giardino di Bomarzo, p. 5. Voir p. 3 : « En 1552, le Prince Orsini, follement amoureux, fit réaliser cet ensemble monumental. Vingt ans plus tard, à la mort de son épouse, il lui dédia un Temple ». Inscrit sur les murs du jardin : « Memphis (capitale de l'ancienne Égypte) ainsi que toutes les autres merveilles du monde cèdent le pas devant le Bois Sacré qui ne ressemble qu'à lui seul et à rien d'autre ».

<sup>68</sup> Bass, David, « Insiders and Outsiders – Latent Urban Thinking in Movies of Modern Rome ». *Cinema & Architecture : Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, op. cit., p. 84.

des non-lieux entre les emblèmes qui les animent<sup>69</sup>. La manipulation d'échelle relève la capacité qu'a la ville de nous éblouir, alors que simultanément sa miniaturisation réduit la menace implicite induite par son échelle<sup>70</sup>. L'espace du jardin se déploie entre macrocosme et microcosme, et nous retrouvons là ce que Claude Lévi-Strauss a mis en évidence, « à savoir que l'œuvre d'art, si grande soit-elle, n'est jamais qu'un modèle réduit<sup>71</sup> ». Avec *Rometta*, c'est le modèle réduit qui devient œuvre d'art (fabrique). Cette antisymétrie est en elle-même remarquable. Selon Chastel : « [...] Le jardin a toutes les séductions du modèle réduit<sup>72</sup> ».

Bernard Lassus établit un parallèle entre le jardin de Bomarzo et la mise en scène poétique des environnements miniatures de ses habitant-paysagistes.

Ce sont les exemples d'architectures singulières de la Villa d'Este (1550-1572) et de Monsieur Pecqueur (1908 - 1990) qui viennent conforter la possible juxtaposition de l'exemple du jardin des merveilles et du travail d'art populaire du XXe siècle.

Devant la maison de Monsieur Pecqueur, une jardinière de grès en forme de bateau, d'une longueur de six mètres, est placée sur le trottoir et une figure de Popeye, en ciment peint, braquant une longue-vue, observe un paquebot<sup>73</sup>. C'est ainsi que pour Bernard Lassus, le jardin de Pecqueur appelle à la « métaphore paysagère », et permet « l'accomplissement d'un voyage imaginaire dans une nouvelle temporalité<sup>74</sup> ».

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>71</sup> Lévi-Strauss, 1962, p. 33 et suiv. In Bruno, Hervé, *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVIe siècle*, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, U.F.R. d'Histoire de l'art et archéologie Centre Ledoux, Thèse de doctorat, 2001, p. 745. [Edition numérique revue et corrigée, 2008, url : [http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/34/93/46/PDF/Brunon\\_Pratolino.pdf](http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/34/93/46/PDF/Brunon_Pratolino.pdf)]

<sup>72</sup> Chastel, 1978, « L'aria : théorie du milieu à la Renaissance » (1973), vol. I, pp. 402-405. In Bruno, Hervé, *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVIe siècle*, op. cit., p. 736.

<sup>73</sup> Lassus, Bernard, *Jardins imaginaires*, Paris, éd. Les Presses de la Connaissance, coll. Les habitants-paysagistes, 1977, p. 134.

<sup>74</sup> Conan, Michel, *Essais de poétique des jardins*, op. cit., p. 301.



Ce que partagent le visiteur de la villa d'Este et celui du jardin de Pecqueur, c'est la promenade « à la découverte d'un récit dans lequel il s'engage de corps et d'esprit<sup>75</sup> ». Le jardin de la villa d'Este doit donner à penser. Pour le cardinal, l'allée des cent fontaines fait allusion au choix entre le vice et la vertu qu'il a fait dans sa jeunesse à l'image d'Hercule et d'Achille<sup>76</sup>. Dans les deux cas, l'œuvre est singulière, d'une part en raison de l'image de son auteur qu'elle représente à travers le récit implicite au parcours, et d'autre part en ce que les différentes composantes du décor ne peuvent être représentées géométriquement<sup>77</sup>. Si depuis la Renaissance les jardins ont été aménagés à partir de principes géométriques<sup>78</sup>, ce sont les éléments qui en font l'essence qui échappent à ces principes, car ils appartiennent à un espace narratif, poétique et mythique. Un *espace autre* qui serait celui de l'hétérotopie.

### Hétérotopie

Michel Foucault explicite l'hétérotopologie dans une conférence donnée en 1966<sup>79</sup>. Il la présente comme une science qui aurait pour but l'étude d'espaces différents, d'autres lieux, c'est-à-dire « des espaces de contestations mythiques ou réelles des espaces que nous habitons ». Parmi ces lieux qu'il nomme *contre-espaces*, qu'il désigne comme lieux qui s'opposent à tous les autres, se retrouvent des utopies localisées (hétérotopies). Foucault précise que ces hétérotopies sont souvent investies par l'« imaginaire d'enfant » avec le fond du jardin<sup>80</sup>, le grenier, la tente

<sup>75</sup> Conan, Michel, *Essais de poétique des jardins*, op. cit., p. XXIII.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 32. La caractéristique du programme de la maison et du jardin maniériste : les différentes composantes du décor maniériste du XVI<sup>e</sup> siècle ne peuvent être représentées géométriquement.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>79</sup> Première partie de l'émission consacrée à Michel Foucault. *L'art de penser* de Michel Foucault par Christine Gœmine, Juline Dastier, 1966.  
<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.espacesAutres.fr.mp3>  
 Michel Foucault, « Le corps utopique », conférence radiophonique du 21 décembre 1966, disponible en CD France-Culture, coll. « INA / Mémoire vive ». [http://www.qobuz.com/telechargement-album-mp3/Michel-Foucault-Utopies-et-heterotopies/Documents-Diction/Michel-Foucault/INA-Memoire-vive/default\\_fiche\\_produit/id\\_produit-3329184685627.html](http://www.qobuz.com/telechargement-album-mp3/Michel-Foucault-Utopies-et-heterotopies/Documents-Diction/Michel-Foucault/INA-Memoire-vive/default_fiche_produit/id_produit-3329184685627.html)

<sup>80</sup> (comme le jardin de Lortet enfant, cité par Bachelard)



d'indien [...] mais au-delà de la région fermée du repos et du chez soi, ces *contre-espaces* sont les jardins, les cimetières<sup>81</sup>, les asiles, les maisons closes, les prisons, et les villes du club méditerranéen ». L'hétérotopie a des formes variées selon les sociétés, mais toutes en ont. C'est une constante de tout groupe humain. Dans la société primitive, l'hétérotopie regroupe les lieux sacrés ou privilégiés pour les individus en état de crise biologique – quand leurs comportements sont déviants – et « [...] les prisons et les asiles comme les maisons de retraite pour nous tous dont la déviation biologique est la vieillesse ». Elle est aujourd'hui remplacée par une hétérotopie de déviation : « lieux réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée ; de là les cliniques psychiatriques, les maisons de repos ».

Dans son *Histoire de la Folie*, Foucault voit que les études de la « folie » revues à travers l'histoire montrent que « [l]a folie, c'est la forme la plus pure, la plus totale du *quiproquo*: elle prend le faux pour le vrai, la mort pour la vie<sup>82</sup> ». Foucault établit ici une analogie directe avec le type du trompe-l'œil baroque et je cite: « En elle s'établit l'équilibre, mais elle masque cet équilibre sans la nuée de l'illusion, sous le désordre feint; la rigueur de l'architecture se cache sous l'aménagement habile de ces violences déréglées<sup>83</sup> ».

L'hétérotopie est l'espace où résonne l'écho de ces « violences déréglées ». En ce qui concerne cette étude, elle est le but parfois inconscient tant du bâtisseur de l'imaginaire, de l'habitant-paysager, du bricoleur que du penseur des jardins de la Renaissance.

---

<sup>81</sup> Foucault souligne que l'hétérotopie n'a pas toujours ce rôle puisqu'encore au XVIII<sup>e</sup> siècle le cimetière est situé au milieu de la ville, et avec la société nouvellement athée les rituels changent et on se fait enterrer isolé dans des boîtes, des cercueils individuels. Ce n'est qu'avec Napoléon III que le cimetière est placé aux frontières des villes. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le cimetière est un lieu d'infestation. (Première partie de l'émission consacrée à Michel Foucault. *L'art de penser* de Michel Foucault par Christine Goemine Juline Dastier, 1966).

<sup>82</sup> Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972), Paris, éd. Gallimard, 2003, p. 61.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 62.

## IV.2 Pensée sauvage et bricolage

Les termes « premier » et « primitif » sont incontournables lorsqu'on parle d'Art Brut et d'art naïf ; ils correspondent aux notions théoriques par lesquelles nous avons introduit notre lecture des œuvres du *Répertoire*. Le caractère primitif est défini ici comme ce qui « incite à retrouver le degré zéro de l'acte architectural, son sens, sa marque dans l'espace<sup>84</sup> ». Selon Guidoni,<sup>85</sup> l'architecture primitive est cyclique dans l'histoire. Pour Bataille, l'anti-méthodologie et l'informe constituent un mode d'opération adopté pour créer une forme plus noble; une manière de ramener les choses à une perception terrestre.

Pour l'écrivain britannique spécialiste d'Art Outsider David Maclagan, même si le mythe du primitivisme semble avoir hanté la culture européenne depuis l'extérieur, il n'en reste pas moins que l'Art Outsider<sup>86</sup> ou l'Art Brut se rapprochent par certains aspects de l'image d'un intérieur primitif<sup>87</sup>. Par exemple, « Lascaux nous éloigne de l'art des peuples arriérés. Il nous rapproche de l'art des civilisations les plus déliées et les plus effervescentes. Ce qui est sensible à Lascaux, ce qui nous touche, est « ce qui bouge »<sup>88</sup> ». Il en va ainsi du *Palais Idéal*. Cet édifice a été le déclencheur d'un phénomène : un vaste intérêt pour les Arts Bruts et Outsiders, qui, dès 1962, a fait l'objet d'ouvrages tels que celui de Gilles Erhmann, *Les Inspirés et leurs demeures*, préfacé par André Breton. Reconnu aujourd'hui dans le monde entier, ce livre est un des moteurs de l'attention portée à ces formes d'art, aux créations d'Art Brut et Outsider.

<sup>84</sup> Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet*, op. cit., p.76. A ce sujet voir aussi : Enrico Guidoni, *L'Architecture primitive*, Paris, éd. Berger Levrault, 1980, pp. 32-36.

<sup>85</sup> Guidoni, Enrico, *L'Architecture primitive*, op. cit., pp. 32-36.

<sup>86</sup> Rhodes, Colin, *L'Art outsider – Art brut et création hors normes au XXe siècle [Outsider Art – Spontaneous Alternatives, 2000]*, Paris, Thames & Hudson, 2001, p. 7.

<sup>87</sup> Maclagan, David, « Outsiders or Insiders? ». *The Myth of Primitivism*, London / New York, Routledge, 1991, p. 33. « If 'primitivism' is a myth that seems to haunt European culture from the outside, 'outsider' art is something like an image of the primitive within ».

<sup>88</sup> Bataille, Georges [1955], *La peinture préhistorique Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Flammarion/SKIRA, 1980, p. 130.



Par le biais de tels ouvrages, le *Palais Idéal* a inspiré des artistes comme Robert Tatin, Niki de Saint Phalle, et Dubuffet lui-même, dans l'élaboration de leurs propres architectures imaginaires.

Considérant que l'architecture ne peut être que pure invention, dans son *Histoire de l'habitation humaine*, Viollet-le-Duc raconte le principe de formation d'une nouvelle architecture en inventant le récit d'un sauvage qui visite l'ancienne Rome et, qui, devant autant de merveilles en matière de bâtiment, retourne chez lui avec l'intention de les recréer<sup>89</sup>. C'est la création d'une nouvelle architecture qui émerge de souvenirs animés et déformés, d'hybridités brutes. Martin Bressani précise que le passé est recréé à travers des distorsions poétiques comme quelque chose de monstrueux et de surnaturel<sup>90</sup>. L'illustration de la hutte primitive de Viollet-le-Duc,<sup>91</sup> datant du XIXe siècle, traduit la part d'imaginaire rattachée à l'architecture première et fait contrepoids à la raison en réinventant le mythe du premier établissement humain (fig. 4.28). Dans son ouvrage *Entretiens sur l'architecture*<sup>92</sup>, Viollet-le-Duc explique le processus créatif en tant qu'opération de la mémoire qui doit intégrer une part d'oubli ou de distraction.

Claude Lévi-Strauss, dans *La pensée sauvage*,<sup>93</sup> (1962) définit la notion de

<sup>89</sup> Traduction de Bressani, Martin, « The Hybrid : Labrouste's Paestum ». *Chora : Interval in the Philosophie of Architecture*, vol. 5, éd. Par Alberto Perez-Gomez et Stepan Parcell, p. 84. « In a significant passage of his *Entretiens sur l'architecture*, French architect and theorician Viollet-le-Duc explains the creative process as an operation of memory that *must* integrate a measure of forgetfulness. After asserting that architecture cannot be based on pure invention, he describes the principle of formation of a new architecture by telling the story of a hypothetical barbarian who visits ancient Rome and, stunned by the magnificence of its monuments, returns home with the firm intention of recreating it : [...] ».

<sup>90</sup> Bressani, Martin, « The Hybrid : Labrouste's Paestum ». *Chora : Interval in the Philosophie of Architecture*, op. cit., p. 85.

<sup>91</sup> Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, *Histoire de l'habitation humaine*, Paris, Hetzel et Cie, 1875.

<sup>92</sup> Id., *Entretiens sur l'architecture* (Paris : Morel, 1863), col. I, 177. In Bressani, Martin, « The Hybrid : Labrouste's Paestum ». *Chora : Interval in the Philosophie of Architecture*, vol. 5, éd. Par Alberto Perez-Gomez et Stepan Parcell, p. 85.

<sup>93</sup> Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage* [1962], Paris, éd. Plon, Collection Pocket Agora no. 2, 2010.



*bricolage*<sup>94</sup> comme une science « première » plutôt que « primitive »<sup>95</sup>. Sa thèse reconsidère le bricolage sous l'angle anthropologique, pour établir finalement un parallèle entre l'art dit « primitif » et l'art occidental<sup>96</sup>. Cette réflexion s'écarte de l'ethnologie traditionnelle en postulant l'existence de cette « pensée sauvage », qui s'exprime à travers les rites, les mythes, les croyances des cultures dites « sauvages », en tant qu'« attribut universel de l'homme »<sup>97</sup>. Car il est important de saisir que les sociétés dites « primitives », toujours selon Claude Lévi-Strauss :

« [...] appréhendent le monde extérieur d'une façon qui est plus sensible à « la perception et [à] l'imagination ». Les mythes et les rites offrent « des modes d'observation et de réflexion qui furent (et demeurent sans doute) exactement adaptés à des découvertes d'un certain type : celles qu'autorisait la nature, à partir de l'organisation et de l'exploitation spéculatives du monde sensible en termes de sensible »<sup>98</sup>.

<sup>94</sup> Jean-François Pirson : « Dans *La science du concret*, Claude Lévi-Strauss évoque la pensée mythique en la rapprochant de la démarche du bricolage. Ce texte très clair effleure aussi le problème de l'art et du modèle. Largement utilisées par la critique, ces idées émergent de manière diffuse ou ponctuelle dans notre cheminement. Ici, nous retournons directement au texte de *La pensée sauvage*... Lévi-Strauss met ainsi l'accent sur les décisions que le bricoleur doit prendre face aux éléments prédéterminés qui entrent dans la construction de son bricolage. Décisions de choix et de permutations qui l'entraînent chaque fois à revoir entièrement la structure « qui ne sera jamais telle que celle vaguement rêvée, ni que telle autre, qui aurait pu lui être préférée ». » [...] « Lévi-Strauss, qui s'interroge quant à l'appartenance du modèle réduit au domaine de l'art remarque que la réduction suppose de faire abstraction du lieu et du contexte temporel de la réalisation. C'est en lui permettant d'être perçu comme entité que l'approche du réel s'exclut. Toutefois, il s'accorde pour dire que « le fait à la main » étant propre aux modèles réduits constitue une « véritable expérience sur l'objet ». [...] « Il s'agit aussi d'une distinction dans le processus de sa réalisation où la perception de l'ensemble prime sur celle qui d'habitude nous pousse à créer les parties avant le tout ».

[Toutes les citations sont tirées de Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, chapitre premier, « La science du concret », Paris, éd. Plon, 1962, pp. 26-44. In Pirson, J.-F., *La structure et l'objet*, op. cit. p.66. Cf. J. Rykwert, *La maison d'Adam au Paradis*, Paris, éd. Du Seuil, 1972, pp. 28-31 et B. Rudofsky, *L'architecture insolite*, Paris, éd. J. Tallandier, 1979, p. 180 et E. Guidoni, *L'Architecture primitive*, Paris, éd. Berger Levrault, pp. 32-36.

<sup>95</sup> Magliozzi, Marielle, *Art Brut, architectures marginales – un art du bricolage*, op. cit., p. 11 [ Voir note 3 : Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, [1962], op. cit., in « La science du concret », p. 30.

<sup>96</sup> Magliozzi, Marielle, *Art Brut, architectures marginales – un art du bricolage*, op. cit., p. 73.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 73. Voir Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, op. cit., pp. 30-49.

<sup>98</sup> Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, op. cit., pp. 28 et 30. In Magliozzi, Marielle, *Art Brut, architectures marginales – un art du bricolage*, op. cit., p. 52.

Ces modes d'observation et de réflexion relèvent d'une démarche intellectuelle, voire d'une « science du concret » qui donne lieu à ce que Claude Lévi-Strauss nomme la « pensée mythique », équivalente à une sorte de « bricolage intellectuel », c'est-à-dire une construction de l'intellect rendue possible par un tissage d'expériences et non pas à travers l'élaboration de concepts purement abstraits. Lévi-Strauss, avec la description d'une pensée sauvage, développe une autre typologie de la pensée « intégrale », distincte de la pensée rationnelle (ou scientifique). Cette notion ne correspond pas à une catégorie classique qui s'oppose à une pensée domestiquée: « La pensée domestiquée est une pensée cultivée en vue d'un certain rendement [...] la pensée sauvage [devient] ce qu'une espèce est à une autre espèce (comme par exemple cette espèce de fleur qu'on appelle « pensée sauvage » se distingue de l'espèce « pensée domestique » obtenue dans les jardins<sup>99</sup> ». La pensée mythique ou la « pensée sauvage » désigne un modèle théorique de la société humaine n'appartenant pas à une tradition intellectuelle<sup>100</sup>. Lévi-Strauss avance l'hypothèse selon laquelle « il existe des correspondances plus subtiles entre les individus et les rôles<sup>101</sup> ».

Selon l'anthropologue Michel Matarasso, dans son article « Lecture de Claude Lévi-Strauss : Pensée sauvage et logique première », les modes de pensée rationnelle (scientifique) proposent souvent plus d'une approche pour accéder à la solution : « [...] l'une proche de l'intuition sensible, l'autre plus éloignée<sup>102</sup> ». L'invention de la raison discrédite tous les modes de pensée qui ne peuvent être évalués d'après elle, ce qui est inaccessible à la pensée est exclu (la folie, la mort, le néant). Dans nos sociétés, on reconnaît encore l'intuition comme mode d'appréhension du réel,

<sup>99</sup> Pividal, Raphael. « Peut-on acclimater la « Pensée sauvage »? ». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 20e année, N. 3, 1965. p. 558.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 469.

<sup>101</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques – Le grand livre de l'ethnologie contemporaine* (1955), Paris, éd. Plon, Collection Pocket Terre Humaine Poche, no. 3009, 2005, p. 20.

<sup>102</sup> Matarasso, Michel, « Lecture de Claude Lévi-Strauss. Pensée sauvage et logique première ». *Revue française de sociologie*, 1963, 4-2, p. 200.

notamment à travers le savoir populaire, l'art et la poésie. En ce sens et selon Michel Matarasso « [...] c'est en ces termes aussi que les sociétés sans écriture ont développé, à travers leurs types de civilisation, la pensée mythique<sup>103</sup> ». Dans le système mythique, le récit est à la fois atemporel et dans le temps (succession d'événements). La pensée mythique élabore des « ensembles structurés, en agençant des brides et des résidus d'événements<sup>104</sup> ».

Le bricolage n'est pas « un acte irréfléchi, irraisonné, dont les seules motivations seraient des besoins primaires<sup>105</sup> ». Ce qui fondamentalement caractérise le bricolage est qu'il ne se base ni sur des règles théoriques, ni sur des normes<sup>106</sup>. Cette référence au bricolage devient alors une des sources pouvant servir à l'élaboration d'une définition de l'« architecture brute ». C'est ce que souligne l'historienne de l'art Marielle Magliozzi, à propos de l'Art Brut qui se fait l'écho du « bricolage » :

« En effet, l'analyse du bricolage dans les sociétés dites « primitives » permet à Claude Lévi-Strauss d'étendre sa réflexion intellectuelle à l'art occidental et de faire plus particulièrement entrer en résonance le bricolage avec des créations artistiques rassemblées sous le terme d'Art Brut. Il participe de la sorte non seulement à la révélation d'un terme, mais à la reconnaissance de ces créations et de leurs auteurs<sup>107</sup> ».

La pensée mythique serait comme une conception « prélogique » qui fait interagir le naturel et le surnaturel. Pour Lévi-Strauss, les mythes et les rites ont conduit jusqu'à

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 203. « Dans tout système mythique, le récit est à la fois *dans* le temps – ordre de succession d'événements – et *hors* du temps – sa valeur signifiante étant toujours actuelle ».

<sup>105</sup> Magliozzi, Marielle, *Art Brut, architectures marginales – un art du bricolage*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 11. Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, *op. cit.*, p. 30.



notre époque des modes d'observation et de réflexion sous formes résiduelles<sup>108</sup>.

Ses recherches rassemblent les bribes éparses de la pensée primitive:

La « pensée mythique » utilise ces morceaux de réalité et élabore une réalisation cohérente, mais non pas sur la base de concepts abstraits, ce qui la rend dépendante des éléments donnés par le quotidien dans leur aspect brut et entier, et des accidents qui peuvent survenir au sein même de leur existence<sup>109</sup>.

En une démarche commune, « pensée mythique » et bricolage établissent un ordre à partir d'éléments hétéroclites et de « moyens limités par leur préexistence<sup>110</sup> ».

La mythologie révèle, sous une forme affinée, le jeu libre des idées et des modes de fonctionnement de la pensée. Lévi-Strauss est un des premiers structuralistes à utiliser la notion de permutation. De façon similaire, l'anthropologue et sociologue Roger Bastide précise « que la pensée mythique utilise des éléments précontraints qui lui permettent de permuter un élément par un autre<sup>111</sup> ». Le mythe opère de la même façon et remplit la même fonction. Dans son ouvrage *Pour une anthropologie de l'espace*, Françoise Choay voit dans *Utopia* (1516), de Thomas Moore, un exemple de la théorie architecturale de ces constructions intellectuelles définies par Lévi-Strauss : « moyen de résoudre symboliquement des antinomies, des

<sup>108</sup> Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*, op. cit., p. 25.

« Loin d'être, comme on l'a souvent prétendu, l'œuvre d'une "fonction fabulatrice" tournant le dos à la réalité, les mythes et les rites offrent pour valeur principale de préserver jusqu'à notre époque, sous une forme résiduelle, des modes d'observation et de réflexion qui furent (et demeurent sans doute) exactement adaptés à des découvertes d'un certain type ; celles qu'autorisait la nature, à partir de l'organisation et de l'exploitation spéculatives du monde sensible en termes de sensible ».

<sup>109</sup> Magliozzi, Marielle, *Art Brut, architectures marginales – un art du bricolage*, op. cit., p. 76.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>111</sup> Bastide, Roger, « Mémoire collective et sociologie de bricolage ». *L'Année sociologique*, IIIe série, 1970, p. 98. In Rousseau, Valérie, *L'environnement d'art de Léonce Durette, ou l'invention des environnements d'art indisciplinés dans l'étude des arts et la problématique de leur sauvegarde*, Mémoire de maîtrise en études des arts, UQÀM, 1999, p. 26.

contradictions ou des situations conflictuelles impensables ou inassumables, en les incluant dans la structure feuilletée d'un récit<sup>112</sup> ».

Le *bricoleur* devient le modèle de Lévi-Strauss pour décrire une personne qui engage une pensée magique, une pensée sensible<sup>113</sup> s'opposant à la pensée scientifique<sup>114</sup>. John Beardsley remarque l'attention portée par Lévi-Strauss à la nature mythopoétique du bricolage, sur le plan de l'art naïf et cru, dans l'architecture des folies comme dans le *Palais Idéal*<sup>115</sup>. Tout comme le bricoleur qui travaille avec ce qu'il a sous la main, le « penseur magique » invente de nouveaux mythes à partir des résidus et des débris d'événements ; « bribes et morceaux témoins fossiles de l'histoire d'un individu et d'une société<sup>116</sup> ».

S'opposant à l'idée de « pensée mythique » ou de « bricolage intellectuel » avancée par Lévi-Strauss, Breton voit à l'origine de l'art primitif le processus d'abstraction lié aux premières expressions plastiques<sup>117</sup>. Parmi celles-ci figurent les empreintes de mains enduites d'argile, qu'il suppose – sans doute à tort – sculptées à même les parois par l'artiste rupestre. C'est la trace du premier rapprochement par abstraction, par « émotion analogique » qui esthétise, voire intellectualise un lien entre un animal

<sup>112</sup> Cf. *Anthropologie structurale*, t. I et II, Paris, Plon, 1958 et 1973, ainsi que *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964. In Choay, Françoise, *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Seuil, 2006, p. 352.

<sup>113</sup> (surtout sensible, en fait, un mélange de sensible et d'observation : dire seulement magique, serait réducteur, dans le sens où il y a aussi une rationalité dans cette pensée, qu'elle n'est pas seulement l'opposé du rationnel)

<sup>114</sup> Beardsley, John, *Gardens of Revelation – Environments by Visionary Artists* [1995], *op. cit.*, p. 44.

<sup>115</sup> Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, *op. cit.*, trad. Anglaise 1966, p.17. In Beardsley, John, *Gardens of Revelation – Environments by Visionary Artists* [1995], *op. cit.*, p. 44.

<sup>116</sup> Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, *op. cit.*, p.36.

<sup>117</sup> Breton, André, *L'art magique*, *op. cit.*, p. 105. « L'art, écrit par exemple M. Jacques Mauduit (Quarante mille ans d'art moderne), naquit de l'émotion profonde qui étreignit le primitif quand, par une première abstraction, il fit le rapprochement entre l'accident rocheux qu'il avait sous les yeux et tel animal qu'il avait observé. » [...] « Cette première abstraction transforma l'élan magique de l'esprit pré-artistique en émotion analogique, déjà esthétique, sinon intellectuelle. Il n'est pas impossible d'imaginer le processus matériel de cette opération « mystique » ».



et un accident rocheux<sup>118</sup>. Rétrospectivement, du point de vue esthétique, Breton reconnaît dans l'art sauvage un mode stylisé (Olivier Leroy, *La Raison primitive*, 1927) dont les éléments « abstraits » (géométriques) et les éléments « naturalistes » (dits réalistes) s'équilibrent<sup>119</sup>.

Contemporain de Cheval, le douanier Rousseau, en 1886, annonce l'art naïf. Dans l'ancien bureau des postes de la rue des Tuileries à Paris, il expose « Un soir de carnaval » avec le tableau de Seurat « Un dimanche d'été à la Grande Jatte »<sup>120</sup>.

<sup>118</sup> Breton, André, *L'art magique*, op. cit., p. 105. « L'art, écrit par exemple M. Jacques Mauduit (Quarante mille ans d'art moderne), naquit de l'émotion profonde qui étreignit le primitif quand, par une première abstraction, il fit le rapprochement entre l'accident rocheux qu'il avait sous les yeux et tel animal qu'il avait observé ». [...] « Cette première abstraction transforma l'élan magique de l'esprit pré-artistique en émotion analogique, déjà esthétique, sinon intellectuelle. Il n'est pas impossible d'imaginer le processus matériel de cette opération « mystique » ».

<sup>119</sup> Breton, André, *L'art magique*, op. cit., pp. 106-107.

« La majorité des dessins de sauvages appartient au mode stylisé. [...] Les figurations dites réalistes, même si elles l'emportaient en nombre sur les figurations géométriques, ne s'opposeraient pas pour autant à des productions abstraites... » (Olivier Leroy, *La Raison primitive*, 1927). Nous savons aujourd'hui que les éléments « abstraits » et les éléments « naturalistes » s'équilibrent à peu près sur l'ensemble des divers arts sauvages,.... ».

<sup>120</sup> En 1886, Henri Rousseau présentait « Un soir de carnaval » dans ce qui jadis servait de bureau de poste et télégraphique sur la rue des Tuileries à Paris parmi 200 autres tableaux. Roger Shattuck (*The Banquet Years*, 1955) distingue quatre traits à l'art primitif : d'abord le culte de l'enfance, le goût de l'absurde, le rêve et l'ambiguïté (voir aussi Roger Cardinal dans *Architectural Design* 2-3/78, p. 143). L'ensemble des caractéristiques identifiant l'aspiration divine de l'homme ou encore de sa croyance qu'il peut se surpasser (Breton, André, « Médiumnistic architecture ». Situation Surréaliste de l'Objet décrivant le Palais Idéal). Considérant rétrospectivement, et en pensant à l'exemple d'Alfred Jarry, que l'art s'oppose à la vie puisque la vie ne dure pas et que l'art est permanent, il devient possible de voir qu'une œuvre d'art « est la projection, par un individu créateur, d'une idée ou d'une émotion dans un objet qui est extérieur à lui... » (Hannah Arendt, *Between Past and Future*, p.202 tiré de Bell, D. loc. cit., p.133).

Le Douanier Rousseau qui, vers l'âge de 40 ans, peignait l'autoportrait d'un soi antérieur exprime bien cette fascination des « primitifs » pour l'enfance. D'après Shattuck, il s'agit en fait d'un moyen de trouver en nous-mêmes ce que l'éducation et la société ont su réprimer de nos désirs premiers. Quant à l'absurde, le trait relève l'absence de valeur ou d'a priori comme une valeur en elle-même. Le troisième trait est l'éruption de rêves dans l'expérience éveillée (Freud), une manière de fusionner sa vie et son art pour faire entendre un renversement de valeurs où la représentation du désir veut préserver un sens spirituel dans un monde « lissé » de barrière métaphysique.

Roger Shattuck qualifie le début de la Belle Époque comme étant marqué par l'opposition des classes sociales dans la société bourgeoise. Les mouvements anarchiques des Révolutions qui menèrent à la troisième République ont inspiré l'apparition d'artistes autodidactes. On se rappellera ce que fut Sarah Bernard pour le théâtre, figure individuelle en opposition aux troupes de théâtre nomades; ou encore ce que fut Rousseau comme peintre du dimanche qui, d'un certain point de vue, remet en question les Beaux-arts comme modèle ultime.



Les modernes du XIXe siècle vivent dans le cadre d'une société divisée entre bourgeoisie et communautés artistiques.

Avec la révolution industrielle, l'écart s'amenuise entre le monde de l'art et celui des travailleurs salariés. Avec une nouvelle classe de travailleurs, se développent des activités pour occuper le temps libre. Le *facteur Cheval* et le douanier Rousseau ont réalisé leurs œuvres en dehors des heures de service. C'est la notion de temps libre qui lie Cheval et Rousseau.

Au XIXe siècle, l'invention de la notion de vacances est liée à la condition urbaine. Pendant cette période, les classes aisées de la société profitent de la nature dans leurs résidences secondaires.

André Malraux<sup>121</sup> remarque que, depuis les années 1920, une quinzaine d'expositions d'art naïf s'ouvrent en France chaque année : « L'art naïf est aujourd'hui ce qui touche le plus profondément le grand public<sup>122</sup> ». Le *Palais Idéal* est le monument le plus visité de la région Rhône-Alpes<sup>123</sup>. L'architecture naïve désigne des constructions édifiées par des personnes autodidactes sans formation artistique. Malraux écrit :

« Qu'est-ce que le Palais idéal ? C'est le seul exemple en architecture de l'art naïf. L'art naïf est un phénomène banal, connu de tous, mais qui n'a pas d'architecture [...] En un temps où l'art naïf est devenu une réalité considérable, il serait enfantin de ne pas classer, quand c'est nous, Français, qui avons cette chance de la posséder, la seule architecture naïve du monde, et attendre qu'elle se détruise » [...] « Construit par étapes successives, entre 1879 et 1913, le Palais est

<sup>121</sup> « C'est André Malraux, convaincu par l'article de Jean Dutourd paru dans *Le Figaro* en 1968, qui, passant outre la décision de la Commission supérieure des Monuments historiques, le fera classer en 1969 ». Rasle, Josette, « Avec le facteur Cheval – Un rêve c'est sérieux, un rêve c'est précieux ». Avec *le Facteur Cheval*, op. cit., p. 14.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>123</sup> Bien que Dubuffet ait accordé un intérêt à l'art environnemental et qu'il ait inclus certains éléments du genre à sa collection, on rapporte aux années soixante-dix leur divulgation au grand public.

moins le fruit d'un projet raisonné que le résultat du « collage » d'éléments disparates. Il n'existe pas d'« état idéal » de l'édifice lui-même, pas plus qu'il n'existe d'état véritablement abouti du jardin qui l'entoure : [...] Le Palais idéal et son jardin ne trouvent pas non plus leur source première dans un projet d'ensemble, dans lequel le travail du restaurateur pourrait aller puiser d'éventuelles références : les intentions du Facteur, fort modestes au départ, se sont infléchies au gré de ses acquisitions foncières, des avatars de la construction du Palais, puis du succès rencontré auprès des visiteurs<sup>124</sup> ».

Le « *Palais Idéal* » est décrit par de multiples qualificatifs : autre, primitif, premier, naïf, brut, surréaliste, art médiumnique, « *outsider* », hors-norme, de l'ordre du « travailleur du dimanche », insolite, indiscipliné, inclassable. Le *Palais Idéal* est un « objet culturel » dont la présence unique ne cesse d'étonner.

À travers les prismes particuliers qu'imposent les normes et les valeurs culturelles, la complexité matérielle ainsi que la relation au temps permettent, lors de déambulations dans le *Palais Idéal*, des lectures innombrables de ce territoire illimité de l'imaginaire.

#### IV.3 Bricolage, installation, voyage: le modèle français

L'étude de Philippe Jarreau « Du bricolage : archéologie de la maison » cerne l'activité du bricolage domestique en abordant les aspects du « privé » dans la question du lieu social. Privilégiant le bricolage dans la maison individuelle, l'étude tire son origine de la recherche de F. Ascher de l'équipe *Cristal* réalisée pour le *Plan Construction Habitat* en 1982-1983 : « Le bricolage, un phénomène en mutation ». Lorsque ce groupe, dirigé par Jarreau, recueille des informations concernant le phénomène « Bricolage » du point de vue technique, les interviewés se prononcent sur leur façon de vivre et sur leur « installation ». Sur cette base, l'activité de bricolage menée avec l'« idée d'être chez soi », c'est « personnaliser sa maison et la

<sup>124</sup> André Malraux cité dans *Drôme Hauterives Le Palais Idéal du Facteur Cheval*, (éd. par) Ministère de la Culture, DRAC Rhône-Alpes, Patrimoine restauré – conservation régionale des monuments historiques, 1982.



rendre conforme à son rêve de maison<sup>125</sup> ». « S'installer », « laisser des traces », construire ses « propres références », « s'en Raciner », tous ces mots expriment ce qui relie le bricolage à la maison<sup>126</sup>. Le bricolage s'apparente alors à un rituel, celui d'un « sacrifice »<sup>127</sup>. Se référant en particulier à Marcel Mauss, Jarreau y voit la reconnaissance d'un « moment de constitution des repères d'un être dans le monde, sa tentative pour s'y poser comme individu, pour y situer, y créer son identité<sup>128</sup> ». En dehors des idéaux de la Renaissance (ordre cosmique immuable et parole sacrée), c'est « d'un registre de l'imaginaire seulement [...] que peut désormais s'originer cette place<sup>129</sup> ». Les activités de bricolage permettent d'investir « d'autres catégories que celles du besoin, de l'usage et de l'utile<sup>130</sup> ». Le bricoleur ordonne et produit le « faire ». Il invente sa personnalité par l'aménagement de sa maison<sup>131</sup> ». Ce jeu d'identification est celui que l'on retrouve au moment du retrait du sacré à la Renaissance, considérant que dans l'Occident médiéval, c'est le sacré « qui installait les hommes dans l'univers<sup>132</sup> ». Ces dimensions transhistoriques, atemporelles sont manifestes dans les rituels d'installation<sup>133</sup>. C'est l'installation d'un parcours qui prend le sens de rituel dans le jardin. Chez le bricoleur comme chez le promeneur romantique c'est la projection de soi qui évoque le parcours initiatique. Cette

---

<sup>125</sup> Jarreau, Philippe, *Du bricolage : archéologie de la maison*, op. cit., p. 10. Vingt-deux cas d'études dont dix-huit sont situés à l'extérieur de Paris.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 16. L'auteur réfère aux ouvrages suivants : Mauss, Marcel, *Essai sur le don et Essai sur le sacrifice*; Cassier, E., *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, Paris, éd. De Minuit, 1983 ; Dumont, L., *Homo Aequalis*, Paris, NRF, 1976; Id., *Essai sur l'individualisme*, Paris, éd. Seuil, 1983.

<sup>129</sup> Ici, Jarreau souligne l'apparition de l'art des portraits à la Renaissance et les théories renaissantes de la beauté, liées à une idéalisation de l'image des corps.

<sup>130</sup> Jarreau, Philippe, *Du bricolage : archéologie de la maison*, op. cit., p. 16.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 17.



épreuve rituelle est révélatrice, elle est: « [...] le dévoilement du monde qui permet d'atteindre à la conscience de soi<sup>134</sup> ».

S'installer dans la maison, c'est s'entretenir avec « la terre », « la nature ».

L'expérience que procure le jardin est celle du retour à la nature, synonyme de « *liberté individuelle et collective*<sup>135</sup> ». Jarreau voit qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le thème de l'installation est en force et qu'il se définit par rapport à celui du voyage<sup>136</sup>. Dans le jardin entourant la maison, « [o]n [...] trouve des objets rapportés des voyages ou les répliques des objets ». Celui qui s'installe y explore la « Terre de mémoire où l'univers a séjourné en réduction [...] »<sup>137</sup>. L'homme du XVIII<sup>e</sup> siècle rêve d'expédition, il : « revient de longs voyages qu'il n'a souvent pas « vécus »<sup>138</sup> ». Le voyage crée l'espace idéal du rêve d'une société neuve qui ouvre l'imaginaire à « l'installation nouvelle de l'homme dans le monde<sup>139</sup> ». Il invente un nouvel espace, dans le jardin et la maison qui est un « microcosme d'idéalité<sup>140</sup> ». En parallèle, les voyages et les colonies qui s'annoncent offrent à l'imaginaire de nouveaux territoires et de nouvelles images.

Ceux-ci véhiculent aussi l'image d'une humanité qui n'a pas connu la civilisation, qui est restée proche de la nature intouchée ou encore l'image d'une civilisation « pure » par rapport à la nature. Le « sauvage » est révélé par les explorations, le voyage. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, « [l']individu du contrat social (est) né de sa confrontation à l'autre : le sauvage, la nature<sup>141</sup> ». Dans la *Nouvelle Éloïse* (VI, 8), Rousseau s'attarde à cette

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 41.

confrontation, explorant la possibilité qu'elle soit un terrain fertile pour l'imaginaire :  
 « Le pays des chimères est en ce monde le seul digne d'être habité, tel est le néant des choses humaines, que hors l'Être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas<sup>142</sup> ». La nouvelle sensibilité « fait de la nature un lieu d'évasion, un refuge<sup>143</sup> ». Au XVIII<sup>e</sup> siècle, on traite la ville comme une forêt et la nature est un temple, un lieu de recueillement :

« Toute la force de « l'idée de nature » vient de cette expérience sensible du repliement sur un espace vierge de toute corruption sociale [...] La doctrine des révolutionnaires s'inaugure en fait, non dans la compréhension du social, mais dans le rejet de la société réelle et dans la représentation d'un univers imaginaire. C'est pourquoi les « stratégies bourgeoises » du XVIII<sup>e</sup> siècle ne sont en fait que des mesures d'exclusion. La prison, l'asile, l'hôpital général, la caserne, écoles des civilités, excluent les aspects anormaux de la vie réelle, les soustraient aux regards, dans un enfermement [...]»<sup>144</sup>

Toutefois, à partir de la révolution de 1789, le rêve occupe une place privilégiée<sup>145</sup>. La fin de l'Ancien Régime marque la concrétisation d'un rêve, le début d'une nouvelle ère qui s'ouvre par la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* :  
 « [e]lle définit des droits « naturels et imprescriptibles » comme la liberté, la propriété, la sûreté, la résistance à l'oppression. La Déclaration reconnaît également l'égalité, notamment devant la loi et la justice<sup>146</sup> ». Le droit de propriété est dès lors compris comme une extension du droit naturel et constitue le moyen de réaliser la

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>145</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>146</sup> « Symboles de la République et 14 juillet – La Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen ». *France Diplomatie*, Source : site de l'Elysée.  
<http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/la-france/institutions-vie-politique/symboles-de-la-republique-et-14/article/la-declaration-des-droits-de-l>

liberté et l'égalité<sup>147</sup>. La possibilité d'intervenir librement sur « sa maison » devient une nouveauté.

Il devient dès lors facilement observable que la notion de bricolage reprend les caractéristiques idéales de la maison-jardin du XVIIIe. Le « bricoleur » qui est propriétaire jouit d'un bien sacré dont il craint le sortilège, l'envoûtement. L'accès à la propriété est lié à une peur d'être possédé, d'« être pris par la maison » : le rapport de possession s'inverse. La propriété, imprégnée de religiosité, a la forme d'une maison idéalement isolée au centre du jardin avec son enclos de mur, préservant l'intimité<sup>148</sup>. Le rituel d'installation par le bricolage s'est développé à partir de traditions remontant aux XVIIIe et XIXe siècles et dont les exemples ont contribué « à déterminer un mode de vie centripète, une expérience de repliement<sup>149</sup> ». Le jardin de la maison est « la mémoire du maître des lieux » [...] « Il porte les traces du tour initiatique fait auparavant par le propriétaire<sup>150</sup> ».

Jarreau reprend M. de Certeau lorsqu'il conclut que la mythologie de la maison est un geste, un « art de dire » et un « art de faire ». Il fait remarquer le rapport entre la forme actuelle de la maison suburbaine et la tradition d'une nature inventée au XVIIIe siècle qui comprend « lieux de rocaille et présence de l'eau avec des éléments décoratifs rapportés, bancs, stèles, sculptures diverses, naïves ou très classiques<sup>151</sup> ». Jarreau établit un lien entre ces espaces de nature artificielle et les fabriques.

---

<sup>147</sup> Jarreau, Philippe, *Du bricolage : archéologie de la maison*, op. cit., p. 34.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 28.



La nature, le jardin autour de la maison deviennent l'espace dédié au rêve, le « lieu mythologique des rapports idéaux entre les hommes<sup>152</sup> ». Au XVIII<sup>e</sup> siècle, inspirée par les jardins anglais aux chemins sinueux et peuplés de scènes étonnantes, la maison dans le jardin devient « une cosmogonie, description mythologique d'un ordre nouveau. Et, en même temps, l'ordre nouveau lui-même. Elle fonde un monde dont elle est le centre mythique. Il n'y a pas d'ailleurs à sa fondation<sup>153</sup> ». Toujours selon Jarreau, la caractéristique principale de ces « jardins d'illusions » est la variété créée par l'imagination foisonnante des propriétaires qui ouvrent le programme de la maison à une autre fonction sociale<sup>154</sup>. Le nouveau jardin paysagé devient alors signature, une projection « dans l'espace de la personnalité du maître<sup>155</sup> ». Ce dernier se relie au monde par son jardin et sa mise en scène. Le travail d'ornement de l'espace domestique est directement mis en rapport avec les techniques et l'habileté développées dans les jardins et fabriques<sup>156</sup>.

Jarreau schématise les modes de vie propres à la modernité du XX<sup>e</sup> siècle. Il les distingue entre centripète et centrifuge. Les travaux de bricolage sont menés avec l'intention non plus d'encourager « la vie sociale vers la maison, mais de la vivre comme un hors-lieu du social<sup>157</sup> » [...] « L'expérience de la maison refuge est liée à une conception des loisirs et des vacances tenue par les acteurs pour fondateurs des liens sociaux<sup>158</sup> ». Plus particulièrement, le mode de vie centripète est

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 62. À ce sujet voir p. 67. Notons que la villa balnéaire est une « synthèse des maisons de plaisir, celle qui est à l'échelle de la domination du monde ».

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>156</sup> Cf. les doctrines de l'éclectisme. *Ibid.*, p. 69. Jarreau : « les savoir-faire issus des travaux dans les jardins et les fabriques et les références à l'aristocratie et au passé ».

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 135. « Les travaux ne sont pas pour soi, mais pour faire venir à soi le monde, la vie, la rencontre » (p. 131)

<sup>158</sup> *Ibid.*, pp. 135-136. « Le temps du loisir est un moment où on cherche à « voir du monde » à être entraîné dans le tourbillon ».

caractérisé d'après les observations de Jarreau comme un *bricolage de finition*<sup>159</sup>, tandis que le mode centrifuge induit le bricolage tout autrement : « La maison est le moyen de « fuir le monde » » [...] « Elle apparaît comme un refuge, un abri, secret et hyperprivatisé<sup>160</sup> ». La fonction fondatrice de la maison, c'est-à-dire créatrice de liens sociaux, est transformée.

#### **IV.4 Les Bricoleurs de fabriques et de pensée mythique : fabriques, parcs de folies et parcs d'attractions**

Le petit édifice de jardin devient au XVI<sup>e</sup> siècle une construction inachevée, une ruine ouverte à l'imaginaire de l'autre. Plus tard, avec le romantisme, il prend des allures de cénotaphe, de temple ou de grotte. Les œuvres du *Répertoire* appartiennent à cette suite. De même que les jardins de la Renaissance, les environnements outsiders se font l'empreinte de la mémoire.

Les *folies* architecturales des jardins sont des « outsiders » au siècle des Lumières et deviennent avec l'imagination romantique des « insiders », c'est-à-dire des objets de désir. Elles sont figures d'horreur, de cruauté, de décadence et d'érotisme. Comme l'a fait remarquer A. Vidler, c'est après Frankenstein que le besoin des *folies* de jardin s'est fait moindre. Ce besoin de construire les *folies* de l'imagination s'est ainsi estompé et les *folies-fabriques* du XVIII<sup>e</sup> siècle étaient interdites contrairement aux folies du XIX<sup>e</sup> siècle qui étaient édifiées pour le marché, comme des exemples de progrès industriel et de formes de pillage ou de butin de la culture impériale dominante. Lors des grandes expositions ont été montrées des répliques des habitations des Premières Nations découvertes lors des grandes expéditions. Les *folies* sont ainsi devenues des sujets de liberté de fabrication, substituant la liberté

<sup>159</sup> Cf. *Ibid.*, p. 107. « Le bricolage de la maison devant réaliser la maison des rêves, la finition se doit d'être parfaite, en conformité avec l'idéal du rêve, réalisation d'un espace lisse, sans ratures ni défauts ».

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 135.



de permutation ou de création qu'on lui a réservée au siècle précédent<sup>161</sup>. La folie a d'abord eu le rôle de protéger une forme, puis dès lors en 1867 celui de projeter une image<sup>162</sup>. Les *folies* ne sont plus des formes de non-sens, mais sont devenues le sens lui-même. Avec l'émergence des théories de l'inconscient, la folie de chacun est représentée par une structure abstraite de relations et d'interdépendances. Sherlock Holmes est situé parmi les grandes folies du Modernisme. Ses hypothèses ne mènent pas à l'impossible, mais du moins aux conclusions plausibles. Watson s'oppose à l'irraisonnable par la force de la raison. C'est cette relation entre raison et irraisonnable qui fait sens. Les folies anglaises de l'architecture sont à l'époque de Holmes et Watson des retraites vers le subliminal<sup>163</sup>.

Le jardin est une encyclopédie. Il rappelle en ce sens le Désert de Reitz (1775) situé en bordure de la forêt de Marly dans les Yvelines en France, un parc à fabriques du XVIIIe siècle, avec un amalgame de styles oriental, chinois et antique, dans lequel on retrouve le temple du repos, le pavillon chinois, la colonne détruite (fig. 4.32), le rocher-grotte, la pyramide glacière. Dans ce contexte, le terme *désert* ne désigne pas un lieu inculte, mais un lieu isolé, peu fréquenté<sup>164</sup>. Le *Désert de Reitz* est un jardin anglo-chinois dont les fabriques marquent le paysage de l'imaginaire de Monsieur de Monville dans son jardin botanique. Les parcs d'attractions des centres urbains ont repris cette fonction collective. Le *jardin à fabriques* est un laboratoire où le jardin devient architecture. Il correspond à l'image de Koolhaas quant au rapport Coney Island/Manhattan. Au siècle des Lumières, le promeneur<sup>165</sup> évolue au gré des fabriques dans une dimension philosophique comme au *Désert de Reitz*.

<sup>161</sup> Vidler, Anthony, « History of the folly ». *The Garden of Forking paths*, Zürich, muséum für gegenwartskunst Zürich & JRP/Ringier, 2011, p. 49. Cf. *Follies : Architecture for the Late-Twentieth-Century-Landscape*, ed. B. J. Archer, Rizzoli International Publications, 1983.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>164</sup> À ce sujet voir le *Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux* (1666) de Molière

<sup>165</sup> Cette période de l'histoire est marquée par Jean-Jacques Rousseau qui a écrit entre 1776 et 1778 *Les Réveries du promeneur solitaire* « où le flâneur rêve éveillé, grâce au don de capter la nature développé par ses compétences de naturaliste, de chimiste, de physicien et d'anatomiste... ».



Les parcs d'attractions qui commencent à se développer au XIX<sup>e</sup> siècle, comme Coney Island à New York ou la foire du Trône à Paris, servent de « jardins » ou d'espaces pour socialiser (fig. 4.30 – 4.31). Toutefois, l'ensemble spectaculaire des architectures de l'exemple de Coney Island ne puise pas dans la nature : l'irrationalité de son programme et de sa construction (comme bricolage collectif) s'oppose à l'intelligibilité du plan de Manhattan. La folie du parc a permis la rationalité de la ville. Koolhaas nous rapproche de l'utopie colonnienne qui prend des contraires pour tisser un sens qui s'adresse à la volonté profonde de l'être. C'est l'image du *Songe* qui oppose l'intelligibilité du plan de l'île de Cythère au système logique du mythe.

La fabrique de jardin se distingue de la *folly* du jardin anglais en ce qu'elle juxtapose la projection d'un *espace autre* avec le récit (contes, mythes, fables) dans l'espace du jardin.

Le mot fabrique vient du latin *fabrica*, et prend le sens de fabriquer au XVI<sup>e</sup> siècle : « Le mot a eu le sens de « plantation (d'un jardin) » (1600) et s'était spécialisé pour désigner des édifices dont on ornait le fond d'un tableau (1690), une construction qui agrémentait un parc (1835)<sup>166</sup> ». Les fabriques, pavillons, rotondes, tholos, kiosques, pagodes, gloriottes, petits temples, ruines, etc. répondent à la définition d'Étienne Souriau, en ce sens qu'ils forment « parfois une sorte de décor fictif [qui a] en même temps une utilité, soit avouée, soit déguisée (fausse ruine servant à ranger des outils de jardinage) ; sa présence pose alors dans le monde réel un autre monde imaginaire [...] »<sup>167</sup>.

---

Morlino, Bernard, « La philosophie d'un flâneur ». *L'express*, 01.10.2001.  
[http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-reveries-du-promeneur-solitaire\\_804979.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-reveries-du-promeneur-solitaire_804979.html)

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 1384.

<sup>167</sup> Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 722.

Selon Phirum Gaillard, la vision de la « Fabrique » qui touche le fantastique peut être rapprochée du *Tempietto* de San Pietro in Montorio (1502-1510) à Rome par Donato Bramante<sup>168</sup> (fig. 4.11). Ce petit temple, situé dans la cour de l'église San Pietro in Montorio, est « le premier construit du genre des édifices à plan circulaire terminés par une coupole [...] manifesté antérieurement, ainsi qu'en témoignent les nombreuses peintures du XVe siècle où on les voit figurer dans les fonds de tableaux<sup>169</sup> ». Alors que le *Songe* est publié pour la première fois en italien en 1499, c'est entre 1502 et 1510 que le *Tempietto* de Bramante est édifié.

Les fabriques sont de « petits monuments disposés avec art dans le paysage, à la fois idéogrammes d'un texte et pièces d'un mobilier scénographique, récitant des voyages, « substitut des légendes qui ouvraient l'espace à l'autre<sup>170</sup> ». » Les fabriques sont exotiques et leurs jardins peuvent être lus comme la somme des connaissances du temps<sup>171</sup>. Les jardins servent de banc d'essai et de laboratoire à la mise au point de formes nouvelles<sup>172</sup>. Les premières fabriques inaugurent les usages contemporains de la maison suburbaine<sup>173</sup>. Le jardin se fait pays de mémoire :

l'« architecture des fabriques est parlante, voire bavarde<sup>174</sup> » [...] « La charge allégorique et symbolique de la fabrique est en étroite relation avec tous les registres de l'émotion<sup>175</sup> ». Les fabriques sont

<sup>168</sup> Gaillard, Phirum, « Rome dans le *Songe* de Du Bellay. Périlleux défi de l'humanité au Ciel ». *Lurens* [en ligne], juillet 2011. <http://www.lurens.ens.fr/travaux/litterature-du-xvie-siecle/article/rome-et-du-bellay>

<sup>169</sup> Corrado, Ricci, *L'architecture italienne au XVIe siècle [1900]*, Paris, Librairie Hachette, <http://www.archive.org/stream/larchitectureita00ricc#page/n7/mode/2up>

<sup>170</sup> Michel Certeau cité par Jarreau. *Ibid.*, p. 56.

<sup>171</sup> Cf. Michel Certeau. *Ibid.*, p. 57.

<sup>172</sup> Cf. Michel Certeau. *Ibid.*, p. 57.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>174</sup> Starobinski, Jean, *L'invention de la liberté, 1700-1789*, Paris, Skira, 1964. In Jarreau, Philippe, *Du bricolage : archéologie de la maison*, op. cit., p. 57.

<sup>175</sup> Jardins en France, 1760-1820. In Jarreau, Philippe, *Du bricolage : archéologie de la maison*, op. cit., 1985, p. 57.



surchargées de sens et d'usages. Elles sont l'aménagement des « pavillons rustiques, des ruines, des grottes, des « chinoiserie »<sup>176</sup> ».

Claude-Henri Watelet en 1756, dans *L'Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert écrit :

« Fabrique signifie, dans le langage de la Peinture, tous les bâtimens dont cet art offre la représentation : ce mot réunit donc par sa signification, les palais ainsi que les cabanes ». [...] « Lorsqu'il est bien traité, indépendamment de l'imitation de la nature, il donne à penser : est-il rien de si séduisant pour l'esprit ? [...] Indépendamment de cette classe d'artistes qui choisit pour principal sujet de ses ouvrages des édifices à moitié détruits, tous les Peintres ont droit de faire entrer des fabriques dans la composition de leurs tableaux, & souvent les fonds des sujets historiques peuvent ou doivent en être enrichis. Sur cette partie les regles se réduisent à quelques principes généraux, dont l'intelligence & le goût des Artistes doivent faire une application convenable. Celui qui me paroît de la plus grande importance, est l'obligation d'avoir une connoissance approfondie des regles de l'Architecture : l'habitude réitérée de former des plans géométraux, & d'élever ensuite sur ces plans les représentations perspectives de différens édifices, est une des sources principales de la vérité & de la richesse de la composition<sup>177</sup> ».

Ces choses dignes d'être peintes réfèrent à une manière d'organiser la nature en reconstituant des paysages « naturels » composés de grottes, rochers, plans d'eau, « à la manière des peintres ». L'adjectif « pittoresque » a d'abord eu le sens de « relatif à la peinture » (1708), « réservé de nos jours à *pictural*, et a développé sa valeur caractérisante au XVIII<sup>e</sup> siècle, alors sous l'influence de l'Angleterre<sup>178</sup> ». Watelet, dans *l'Essai sur les jardins* (1774) met en évidence que selon le niveau d'érudition, la perception de l'œuvre (jardin) diffère :

« On élève donc des fabriques ; on place des figures ; on trace des inscriptions ; & l'on a soin fur-tout d'apprendre d'avance à ceux qu'on promene, le nom des Divinités dont ils vont rencontrer les temples et les

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>177</sup> Watelet, « Fabrique ». *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Explication détaillée du système des connaissances humaines, 1951. <http://diderot.alembert.free.fr/F.html>

<sup>178</sup> Rey, Alain (dir. publ.), *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., pp. 2759-2760.



demeures. Ces noms font inscrits en gros caractères sur les frises ou les piédestaux, comme on grave ceux de quelques portraits qu'on ne reconnoît pas sans ce secours.

Mais si ces accessoires poétiques peuvent ajouter au plaisir des imaginations flexibles, & des hommes instruits ; convenons qu'ils n'offrent au plus grand nombre que des singularités<sup>179</sup> ».

Le niveau de connaissance qu'impose la fonction révélatrice du jardin restreint la pratique de cet art surnaturel qui s'adresse à la volonté profonde de l'être. La structure identitaire est liée à l'imaginaire et à la « conscience de soi ». Son apparente singularité devient le trait de la réception de l'œuvre par un public qui ne possède pas les connaissances culturelles pour les déchiffrer. C'est ce que les théories concernant l'Art Brut et la pensée mythique ont tenté de dépasser pour finalement identifier un art plus pur, animé. Le paradoxe que soulève Dubuffet avec l'Art Brut, c'est qu'il faut posséder une connaissance pointue pour approcher ce type d'art qui n'est pas accessible de manière évidente. La folie de l'œuvre est sa raison, c'est-à-dire que sa nature rationnelle peut apparaître folle lorsque l'énigme n'est pas résolue.

#### IV.5 Éléments d'analyse du *Répertoire*

Les mondes imaginaires des auteurs du *Répertoire* rappellent par certains aspects les petits édifices qui ornent les jardins à l'anglaise entourant les villas, châteaux et palais du XVI<sup>e</sup> siècle. Ces jardins anglais avec leurs rochers, statues, grottes et fabriques sont des lieux d'interprétations fantaisistes inspirées d'une nature sauvage. L'idée de l'homme sauvage, proche de la nature, est associée à une liberté qui a été particulièrement célébrée plus tard dans les jardins du milieu du XVIII<sup>e</sup>

<sup>179</sup>

« D'un autre côté, si ces accessoires sont imparfaits, comme cela est le plus ordinairement ; si la négligence y règne ; si les proportions sont incorrectes ; les caractères mal exprimés, les dimensions mesquines : l'appareil poétique devient puéril, & la prétention ridicule ».

Watelet, Claude-Henri (1718-1786), *Essai sur les jardins*, Paris, éditions impr. De Prault, 1774, p. 7-8.

Source : BNF, bnf.fr, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31624828h>

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1088590/f9.zoom> p. 80.

Toutefois, tel que mentionné plus loin, dans le Robert historique le mot a le sens d'une construction qui agrmente un parc seulement depuis 1835.

siècle<sup>180</sup>. Dans la composition du paysage, les fabriques deviennent des éléments de connaissance véhiculant une certaine vision du monde. Ces jardins sont composés de multiples points de vue ; ils suggèrent des jeux d'illusion par la miniaturisation. La manière subjective d'appréhender l'environnement par les habitants-paysagistes et les bricoleurs trouve plusieurs rapprochements avec cette pratique paysagère liant l'art, l'architecture et le jardin. L'environnement domestique devient alors le lieu d'interprétation fantaisiste, l'endroit où laisser libre cours à son imagination.

Soulignons comme premier critère d'analyse celui d'un *espace autre* que l'on retrouve dans chacune des *architectures outsiders* du *Répertoire*. C'est l'ouverture qu'offre la pensée mythique comme science basée sur des expériences accumulées qui assure le rapprochement et l'ancrage historique de la problématique rationnel/irrationnel en architecture. Nous avons vu dans les premiers chapitres comment la dualité folie/raison a contribué à la délimitation du champ architectural. Ici, avec le rapport mythe/raison, nous allons mettre en évidence un système logique qui peut servir de base à la lecture d'à peu près toutes les œuvres du *Répertoire*. Le mythe et la folie relèvent d'un univers moral, provenant de l'inconscient qui est pris pour une nature incroyable, irraisonnable, *autre*. Parmi les multiples définitions de la folie à travers les âges, notons celle de l'« errance » apportée par Derrida pour décrire l'exemple du jardin des folies de Tschumi<sup>181</sup> (parc de la Villette à Paris). L'errance est un trait que l'on trouve dans le *Songe* avec la notion de *terribilité*.

Le modèle théorique que nous avons dégagé du *jardin à fabriques* est le système logique d'opposition liant l'écart entre mythe et raison, identifié au modèle de la dualité *terribilité/venustà* du *Songe*.

<sup>180</sup> Conan, Michel, *Essais de poétique des jardins*, op. cit., p. 6.

<sup>181</sup> Derrida, Jacques, « Point de folie – maintenant l'architecture ». Bernard Tschumi, *La Case vide*, op. cit.

Les systèmes de références, comme l'ensemble des connaissances des bâtisseurs du *Répertoire*, sont différents de ceux qui ont fait l'objet d'études et d'analyses exégètes. De même, les niveaux d'interprétation changent profondément la réception de l'œuvre. La question demeure à savoir comment interpréter du point de vue universitaire une architecture qui a rarement été revendiquée comme telle.

Entre *jardin des merveilles* et fabriques, il existe un certain nombre d'exemples inscrits dans notre *Répertoire*. Souvent modestes, ils se retrouvent au Québec avec les constructions de Lucien Francoeur (fig. 4.18 - 4.19) et de Robert Miville qui accumulent les tourelles pour évoquer le rêve d'habiter un château (fig. 4.20 - 4.21), ou avec l'environnement composé par Léonce Durette en Gaspésie (fig. 4.22 - 4.23); en France, nous retenons le *Jardin-de-Nous-Deux* de Charles Billy dont les fragments représentent des versions miniatures de rêves de voyage (fig. 4.14<sup>182</sup> et 4.24), la *Maison Picassiette* de Raymond Isidore avec ses représentations multiples de la cathédrale de Chartres (fig. 4.25), le Musée Robert Tatin avec une référence directe au monstre de Bomarzo, la *Maison sculptée* de Lessart par Jacques Lucas (fig. 4.26), la sculpture d'A.C.M. qui nous renvoie indirectement à l'image du *Palais Idéal* (fig. 4.27), et finalement, le village d'art préludien de Roger Chomo. Dans ces œuvres, l'imaginaire est évoqué à travers les contes, les légendes, les fables, les croyances et les faits d'actualité que leurs auteurs ont substitués aux thèmes et héros des mythologies antiques, ainsi qu'aux courants esthétiques de la Renaissance<sup>183</sup>. Le caractère hétéroclite des œuvres de la documentation rend

<sup>182</sup> Parmi les constructions du *Répertoire*, voir aussi les *Rochers sculptés* de Rothéneuf par l'Abbé Fouéré (fig. 4.16) et la toiture aux tourelles du chalet de Gérard Francoeur (fig. 4.17).

<sup>183</sup> Voir à ce sujet l'article de Gass, William, « Monumentality/Mentality ». *Oppositions*, no. 25, Cambridge (Mass.), the M.I.T. Press, 1982, pp.126-144.  
« These patriotic stories (Hancock signing the Declaration of Independence in a large round hand [...]) reduce history to a series of vivid simplicities which are then impressed upon the imagination like a decal, and can be easily re-imagined, indeed, re-seen: the fifer, the drummer, the fellow with the tattered flag. Such historical images are souvenirs, too, manufactured like our little Eiffel, of common; of lies society has decided to tell itself until they become the national truth. Both public and private monuments have as much to do with these fictions as with the dead they presumably memorialize, and the ideals they are said to enshrine ». (Ibid., p. 131.) « More than a marker, a monument literally stands for something; it speaks to a community, a city, a state; but monumentality, as a quality which only a few objects – and some less material Works of art – possess, exceeds speech. It moves to make and solidify the society it addresses, actually drawing toward and even taking into itself a public which its



quasi impossible une analyse exhaustive des ensembles ; nous avons donc privilégié un travail descriptif mené avec une posture ethnographique, soulevant les référents formels en relation avec l'archétype de la fabrique de jardin.

Rappelons encore qu'après la Révolution française, le contexte architectural du XIX<sup>e</sup> siècle est marqué par une période d'historicisme caractérisée par un éclectisme qui regroupe des courants aussi disparates que le néo-classique et le néo-baroque<sup>184</sup>. Les références du passé sont la marque de l'architecture. Ferdinand Cheval pose un geste de liberté en positionnant son monument comme un palais dans son jardin. Il impose une architecture basée sur le « rêve d'un paysan ». Depuis la villa Alicius (la demeure de Cheval), depuis le belvédère et les bancs du jardin, le palais en rocaille apparaît plus grand, un lieu d'illusion que l'on retrouve dans la tradition des fabriques de jardin. Chez Cheval, le palais est temple et mosquée réunis au « Paradis » – mot qui désigne pour plusieurs religions « un lieu de béatitude après la mort<sup>185</sup> » (fig. 4.33).

Le jardin entourant le *Palais Idéal*<sup>186</sup> est lui-même entouré par une muraille de béton marquant les frontières de l'intense imaginaire de Cheval, tout comme le *Jardin Rosa Mir* à Lyon, immense ex-voto consacré à la vierge Marie pour avoir exaucé les

---

significance then shapes ». (Ibid., p. 133.) [...] « Chartres may not always contain a Church. It has a higher loyalty than God : a faith in its own sublimity, an actuality of value in the masonry of which it is made, its carvings and its glass, which can convert the deepest disbelief ». (Ibid., p. 137.)

<sup>184</sup> « Éclectisme, architecture ». In *Encyclopædia Universalis*, 2012.  
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/eclectisme-architecture/>

<sup>185</sup> *Dictionnaire Antidote*, op. cit.

<sup>186</sup> Ferrier, Jean-Louis, *Les primitifs du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Pierre Terrail, 1997, p. 178. Cheval « fut touché, comme tout le monde à l'époque, par ce que ses contemporains appelaient « l'événement du siècle », à savoir l'Exposition Universelle de 1878, qui vit défiler entre le Trocadéro et les Champs-Élysées tout ce que Paris pouvait concevoir de Turcs, Égyptiens, Marocains, Chinois, Cosaques, qui, tous, satisfaisaient à son cosmopolitisme. Cheval aidait alors au chargement du courrier en gare de Lyon-Perrache et, même s'il ne vint pas dans la capitale, il vit les cartes postales et les journaux qui lui passaient entre les mains et qui ne parlaient que de l'Exposition. Il possédait aussi une collection complète du « Magasin pittoresque », encyclopédie populaire vendue par fascicules, ancêtre de nos magazines, dont les articles et illustrations lui faisaient visiter le monde ».

prières de Jules S  nis, qui constitue par ailleurs une exception : il représente le seul exemple en milieu urbain de notre *Répertoire*.

Au XIXe siècle, à travers les remaniements à la mode haussmannienne et le goût de l'éclectisme, Lyon arbore des ornements de stuc inspirés des arts de l'  islam dans ses immeubles bourgeois.    travers la présence coloniale et son invitation au voyage, les collectionneurs lyonnais orientalistes recherchent les objets de l'Espagne musulmane, du Maghreb, d'Égypte, de Turquie ou du proche et du Moyen-Orient<sup>187</sup>. Le *Palais Idéal*, à une centaine de kilomètres de Lyon, combine ces archétypes qui se multiplient : tombeau, mosquée, temple, château, palais, grotte hors de terre, habitat troglodyte, en un condensé de l'imaginaire ornemental du lieu et de l'époque. C'est la profusion de ces ornements, leur force et leur prégnance dans la culture populaire, qui ne distingue pas nécessairement architecture et ornement, qui transforme cet amalgame en objet architectural.

   travers les prismes particuliers qu'imposent les normes et les valeurs culturelles, la complexité matérielle ainsi que la relation au temps permettent, lors de déambulations dans le *Palais Idéal*, des lectures innombrables de ce territoire illimité de l'imaginaire.

Dans l'analyse de certaines œuvres du *Répertoire*, c'est le terme « fabrique » qui s'applique davantage que celui de « folie » pour désigner une catégorie, puisque sa définition exclut notamment le sens de demeure somptueuse (d'une folle dépense) pour s'attacher particulièrement à des constructions délicates qui contribuent à la composition narrative des jardins. Notons parmi nos exemples le moulin dans le jardin du *Castel-des-Galets* de Miville, les environnements de cabanons de Francoeur ou de Clément Côté, les petites architectures de Billy, les extensions de la *Maison Picassiette*, enfin le cabanon du « jardin-atelier » d'A.C.M. (fig. 4.35).

<sup>187</sup> *Le Génie de l'Orient, Lyon et les arts de l'  islam*, exposition présentée au musée des beaux-arts de Lyon, 2 avril au 19 septembre 2011.



Avec les œuvres de Francœur, Miville et Durette en Gaspésie au Québec, c'est l'imaginaire du conte qui sert de lien aux ensembles. Francœur reprend le conte de Cendrillon, Miville évoque le château en Espagne. La construction de Durette a été associée au conte de Hansel et Gretel dont le récit est lié à une peur du cannibalisme (d'être avalé par la nature sauvage) et dont la maison en pain d'épice évoque le paradis terrestre. Le conte populaire est associé à d'autres lieux utopiques mythiques (labyrinthe, antre du géant Polyphème ou cyclope).

La représentation en sculpture du couple Durette ainsi que les inscriptions de son nom sur sa maison et sur son cabanon marquent d'une autre structure son coin du monde, cette fois de manière identitaire (à l'image qu'il se fait de lui-même). L'œuvre de Durette est construite sur la superposition d'un récit personnel et de symboles empruntés à la culture populaire (fig. 4.36). Il ouvre sa maison au visiteur, l'intègre au « paysage pittoresque » de la côte gaspésienne.

L'ensemble préserve aussi un rapport plus mystérieux avec la nature. Le mouvement des éléments du décor interagit au gré du vent, reprenant l'image de la fontaine qui dirige les mouvements de la nature : révélation d'un mystère. Durette entend une part de « magie » dans les objets qu'il récupère du fleuve et qu'il dispose dans son jardin comme autant de fragments laissant des non-lieux entre les miniatures qui recréent un microcosme de sa vision du monde. Ces référents assurent le caractère merveilleux à ses compositions du paysage.

Nos auteurs peuvent être considérés comme des mythographes suivant la définition de Jarreau pour qualifier la place qu'occupe le fait divers dans la littérature du XIXe siècle. Ils fabriquent des mondes foisonnant de sens élaborés à partir d'autres mondes qu'ils réinterprètent. En ce sens, compréhension et création<sup>188</sup> deviennent synonymes.

---

<sup>188</sup> Goodman, Nelson, *Ways of world making*, op. cit., p.123.



Un ensemble d'exemples de notre *Répertoire* se rapproche de la pensée mythique. Notons ceux des environnements de Chomo et de Greaves qui ont rompu avec le lien social qui justifie la *maison dans la nature*. Chomo, comme Greaves, cultive la « magie » des temps primitifs dans un rapport mystérieux avec le monde.

Charles Billy et Raymond Isidore reprennent l'enclos comme manière de cerner leur coin de paradis sur terre comme Durette, Francoeur et Miville. Chez Billy, c'est la juxtaposition des miniatures représentant le château Frontenac (Québec), le temple d'Orient et l'acropole qui devient la représentation d'un imaginaire collectif. Raymond Isidore (dit Picassiette) regroupe les images de la Joconde, du Mont-Saint-Michel et de la cathédrale de Chartres. Le travail de la topographie du terrain de Billy dessine, depuis un point privilégié situé sur la terrasse, une vue pittoresque de l'ensemble. La miniature sert à produire l'effet de grandeur en un vaste trompe-l'œil (fig. 4.14 – bis). Cette construction scénique est ancrée dans une pratique sociale. Il produit des sculptures devant l'église et la salle communautaire du village, utilise la pierre des Monts d'Or, représente des scènes et traditions de la vie locale, comme s'il intégrait au voyage pittoresque sa région.

Le travail de Lucas qui a étudié en histoire de l'art l'œuvre de Tatin et qui, à la différence de ce dernier, fait un musée de son jardin, tient plus du rituel d'installation de la maison dans la nature. Son œuvre est indissociable du rapport qu'il a avec la nature. Lucas dresse des fabriques comme des ruines qui éveillent un monde lointain. Il emprunte un vocabulaire architectural autre auquel il superpose les vers de sa femme. Chez Lucas, la finition minutieuse est indissociable de l'arrière de cette scène qui est laissé brut, sans ornement. C'est la vérité de l'œuvre qui suggère un point de vue privilégié.

Il est intéressant de remarquer qu'avec la publication « Le Jardin des merveilles de Bodan Litnianski<sup>189</sup> » préfacée par Agnès Varda (2004), le célèbre *Jardin-coquillage*

<sup>189</sup> Denys Riout, Agnès Varda, *Le jardin des merveilles de Bodan Litnianski*, Paris, éd. Vivement Dimanche, 2004.

est classé dans cette catégorie. Pour Agnès Varda, il s'agit d'un jardin fantastique ou extraordinaire, en même temps que d'un musée brut.

---

## Chapitre V

### **Architectures outsiders – les modèles de l'Art Brut, du Surréalisme et des situationnistes**

C'est par la mise en évidence des courants de l'architecture ayant puisé aux notions d'Art Brut, ou ayant coïncidé avec elles, que nous abordons ce dernier chapitre. Nous allons voir de quelle façon ces notions ont pu, par exemple, inspirer le style architectural du Nouveau Brutalisme ; ou comment les idéaux anti-utilitaristes tenus par Dubuffet<sup>1</sup> avec l'hypothèse d'un art « a-culturel » ont pu devenir une base théorique pour le projet situationniste de la ville futuriste de Constant. C'est vers un nouvel art populaire que les pré-situationnistes, c'est-à-dire les groupes expérimentaux des cercles hollandais et danois ralliés au cercle surréaliste belge, se sont engagés en réponse à l'« art culturel ». Leurs travaux ont impliqué l'idée d'un travail « consciemment primitif<sup>2</sup> » et sont associés à la notion de bricolage établie par Claude Lévi-Strauss. À la manière d'« artistes expérimentalistes » de CoBrA<sup>3</sup> comme Henry Heerup, Richard Greaves, Roger Chomo, et avant eux, Cheval, ont œuvré dans des positions radicalement libres. La continuité avec l'art des jardins inspiré du *Songe* de Colonna, ou celui du modèle romantique, est présente en trame de fond dans plusieurs de ces environnements d'art qui cernent la maison de chacun. Nous nous attarderons plus particulièrement sur la tour de Robert Garcet en Belgique, qui s'érige comme un processus de revalorisation de l'imaginaire; la construction habite l'imaginaire tout en demeurant image, suivant la conception bachelardienne.

<sup>1</sup> Jean Dubuffet vers 1945 : « 'on vit à nouveau' au commencement des choses, avec l'espérance que du chaos, de l'informe, naîtront un nouvel ordre, une nouvelle société et également un nouvel art ». In Stokvis, Willemijn, *Cobra: la conquête de la spontanéité*. Trad. du néerlandais par Mireille Cohendy, Daniel Cunin, Danielle Losman, Jean Raoul Mendarouque [*Cobra. De weg naar spontaniteit*, 1974], Paris, éd. Gallimard, 2001, p. 293.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>3</sup> CoBrA orthographié également Cobra



C'est sur la piste d'une expression populaire et d'un regain d'intérêt envers les arts primitifs qu'une recherche de valeurs naturelles, voire brutes, des membres du groupe Cobra, nous rapproche des œuvres du *Répertoire*. Quant au mouvement dit Brutalisme<sup>4</sup>, avec sa ramification anglaise « *New Brutalism* » (Nouveau Brutalisme), il représente un point d'ancrage entre la culture populaire et l'architecture vernaculaire dont il est notamment question au sein de notre corpus.

### Imagination matérielle

Selon Bruno Montpied, parmi les mouvements<sup>5</sup> permettant de tracer le parallèle entre Art Brut et utopie situationniste, on retrouve les Cobra (1948-1951), contemporains de l'Art Brut<sup>6</sup> (Manifeste, Paris 1948 – Compagnie de l'art brut, 1948-1951<sup>7</sup>), le groupe hollandais Reflex<sup>8</sup> (avec Constant, auteur de la ville futuriste) fondé en 1948, l'Internationale lettriste (fondé par Guy Debord à Bruxelles, 1952) et le mouvement pour un Bauhaus Imaginiste (I.M.B.I.) fondé par Jorn en 1953<sup>9</sup> en

<sup>4</sup> « Brutalisme, architecture ». Chaslin, François, *Encyclopædia Universalis*, op. cit.  
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/brutalisme-architecture/>

« Né au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le terme « brutalisme » connut une grande vogue parmi les architectes, sans qu'on sût jamais précisément ce qu'il recouvrait. C'est en Angleterre qu'il apparut, dès le début des années 1950, sous la forme du « new brutalism ». Un certain nombre de jeunes architectes s'emparèrent de ce qualificatif teinté de violence et en firent leur drapeau. Par la suite, plutôt qu'une école ou un mouvement, le mot continua de désigner une génération de « jeunes hommes en colère » et un climat polémique, masquant des sensibilités assez diverses et parfois contradictoires. [...] Les architectes proches de la trentaine voyaient dans les positions de leurs aînés une attitude de démission et de compromis : les grands principes de l'architecture moderne leur paraissaient trahis au profit d'une sorte de provincialisme anglais. C'est donc d'un refus que naît le brutalisme [...] ».

<sup>5</sup> La tendance anonyme des travaux souvent collectifs rassemblés sous des appellations sans cesse réinventées reprend la stratégie de Dubuffet avec son concept d'Art Brut « autorisé ».

<sup>6</sup> Cf. Breton, André, « *Surrealist situation of the object* » [*Situation surréaliste de l'objet*, 1935]. *Manifeste du Surréalisme*, 273. In Wigley, Mark, « Paper, Scissors, Blur ». *The Activist Drawing – Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, New York, The Drawing Center/Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 2001, p. 42.

<sup>7</sup> En 1962, la Compagnie de l'Art Brut est recrée par Jean Dubuffet après un séjour de dix années aux États-Unis.

<sup>8</sup> (Anticipation de la revue *Cobra*, le magazine *Reflex* compte deux numéros publiés entre 1948-1949) Ragon, Michel, [préface] « Jacques Doucet – Parcours 1942-1959 », *Catalogue raisonné*, t. 1, Paris, éditions Galilée, 1996, p. 7.

<sup>9</sup> Décembre 1953: Asger Jorn écrit à Enrico Baj: « ... a Swiss architect, Max Bill, has undertaken to restructure the Bauhaus where Klee and Kandinsky taught. He wishes to make an academy without

Italie. L'Internationale situationniste elle-même a duré de 1957 à 1972<sup>10</sup>. Rappelons aussi la formation du Collège de Pataphysique qui apparaît à la même époque (1949) que le regroupement Cobra et dont le situationniste danois Asger Jorn sera membre<sup>11</sup>. La 'Pataphysique est définie comme « science des solutions imaginaires » par Alfred Jarry<sup>12</sup>. En faisaient partie notamment Raymond Queneau, Jean Dubuffet et Jorn. Pour les membres du Collège, la 'Pataphysique apparaissait « comme une science qui n'appartient pas aux universitaires » [...] « le Collège fait figure d'espace de liberté rare<sup>13</sup> ».

Peu de temps avant cette formation, le nouvel esprit anthropologique postulé par Bachelard admet « une homogénéité de l'imaginaire (qui) traverse les siècles, preuve que l'imaginaire tient au fond de la nature humaine<sup>14</sup> ». Pour Lambert, Bachelard a soulevé que « nous ne croyons plus à ce que nous imaginons<sup>15</sup> ». Gaston Bachelard, avec ses livres *La Terre et les rêveries du repos* et *La Terre et les Rêveries de la Volonté* (1948), a été une référence pour Cobra, notamment pour Asger Jorn<sup>16</sup> dont le travail évoque l'imagination matérielle de Gaston Bachelard. Bachelard y écrit :

---

*painting, without research into the imagination, fantasy, signs, symbols - all he wants is technical instruction. In the name of experimental artists I intend to create an International Movement For An Imaginist Bauhaus ».* In Baj, Jorn, (préface de), *Baj-Jorn : lettres 1953-1961*, Paris, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, 1989. In Jorn, Asger, Laurent Gervereau, Paul-Hervé Parsy, *La planète Jorn : Asger Jorn, 1914-1973*. Catalogue d'exposition, Paris, A. Biro, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 2001, p.107.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>11</sup> Cf. Gervereau, Laurent, *Critique de l'image quotidienne Asger Jorn*, Paris, éd. Du Cercle d'Art, coll. Diagonales, 2001, p. 65.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>14</sup> Bachelard, Gaston cité par Lambert, Jean-Clarence, *2L'imagination matérielle*, op. cit., p. 12.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 135.



« les sollicitations dynamiques qui s'éveillent en nous quand nous formons les images matérielles des substances terrestres, dès que nous les prenons d'une main curieuse et courageuse, excitent en nous la volonté de les travailler<sup>17</sup> » [...] « Les images matérielles transcendent donc tout de suite les sensations. [...] « les images matérielles nous engagent dans une affectivité plus profonde, c'est pourquoi elles s'enracinent dans les couches les plus profondes de l'inconscient<sup>18</sup> ».

Dans cette perspective, l'inconscient commande et dirige. Les recherches de Dubuffet s'engagent dans cette lignée, liant l'inconscient à l'imagination matérielle bachelardienne inspirée de la psychanalyse, de la théorie analytique et des archétypes de Jung. Bachelard est le premier à avoir entrepris une recherche entièrement centrée sur l'imagination de la matière. Il démontre par quelles connexions imaginaires l'image du retour à la mère s'associe à la maison et à la caverne<sup>19</sup>. Il étudie « la vie souterraine comme image du repos ». Bachelard a actualisé une cosmologie et une philosophie « primitive<sup>20</sup> » faisant des éléments (feu, air, terre, eau) les principes de composition des Quatre Imaginations Matérielles. L'imagination pour Bachelard « ouvre des yeux qui ont des types nouveaux de vision<sup>21</sup> ».

### V.1 Nouveau Brutalisme et Art Brut

Rappelons pour introduire la première partie de ce chapitre que l'expression « béton brut » employée par Le Corbusier pour la cité radieuse de Marseille a inspiré le style architectural brutaliste<sup>22</sup>. Les architectes Peter et Alison Smithson ont repris le mot

<sup>17</sup> Bachelard, Gaston, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, op. cit., p. 7.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>20</sup> Par primitif on réfère ici à la philosophie datant du Ve siècle, celle d'Empédocle.

<sup>21</sup> Bachelard cité par Lambert, Jean-Clarence, *2L'imagination matérielle*, op. cit., p. 12.

<sup>22</sup> Chaslin, François, « Brutalisme, architecture ». In *Encyclopaedia Universalis*, éd. 2012. [www.universalis.fr/encyclopedie/brutalisme-architecture/1-esthetique-de-la-structure-et-du-materiau-brut/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/brutalisme-architecture/1-esthetique-de-la-structure-et-du-materiau-brut/)



*brutalism* qui désignait une « école littéraire prônant un réalisme cru » (1879), « dérivé de brutal, en parlant d'un mouvement architectural strictement fonctionnaliste<sup>23</sup> ». Le terme est aussi associé à un jeu de mots sur les noms des principaux protagonistes du mouvement : Peter Smithson, dit *Brutus* et sa femme Alison<sup>24</sup>. Ce mouvement architectural s'est développé vers 1950.

« Il s'est donné pour but de déterminer, pour chaque construction particulière, le concept structural qui, du point de vue de l'organisation et du matériau, est « nécessaire », puis de l'exprimer avec la plus rigoureuse franchise. C'est ainsi que Kahn ou Alison, intéressés par la nature des matériaux bruts, en arrivent à la présentation de tout l'équipement habituellement dissimulé, ce qui entraîne la juxtaposition abrupte de certaines formes (Medical Center, Université de Pennsylvanie à Philadelphie)<sup>25</sup> ».

Le terme forgé par les Smithson révèle notamment leur opposition au « Nouvel Empirisme » britannique<sup>26</sup> et devient courant en 1966 avec la publication de l'ouvrage de Reyner Banham intitulé : « *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic?*<sup>27</sup> », publié en 1955 et écrit « suite à une collaboration avec l'Independent group, le Pop art et les Smithsons pour situer l'état de la pensée architecturale en ce moment-ci juste avant le dernier congrès du CIAM<sup>28</sup> ». Notons que le terme « brutalisme » est

<sup>23</sup> « Brutalisme » In Rey, Alain (dir. Publ.), *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 544. Bien que cette source situe la naissance du terme brutalisme vers 1965, l'usage du terme s'est fait environ une décennie plus tôt par les Smithsons.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 544.

Voir aussi « Brutalisme, architecture ». Chaslin, François, *Encyclopædia Universalis*, op. cit.  
« [...] L'origine même du mot qui le désigne (et qui fut sans doute essentiel à son succès, tant il est frappant) est contestée. Il semble qu'aient concouru à son invention un sarcasme de l'architecte suédois Erik Gunnar Asplund, un jeu de mot sur les principaux acteurs du mouvement [...] ».

<sup>25</sup> « Brutalisme » In Brion-Guerry, Liliane, *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 280.

<sup>26</sup> Parnell, Steve, « Repudiations : Alison and Peter Smithson ». *Architectural Review*, 30 Janvier 2012. [www.architectural-review.com/essays/reputations-alison-and-peter-smithson/8625631.article](http://www.architectural-review.com/essays/reputations-alison-and-peter-smithson/8625631.article)

<sup>27</sup> Banham, Reyner, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic?*, New York, Reinhold Publishing, 1966.

<sup>28</sup> Semaan, Christian, *La dialectique du signe et de la matière depuis les années 1950 en architecture*, Mémoire présenté à la maîtrise en études des arts, Université du Québec à Montréal, décembre 2010, pp. 31-32.  
CIAM, Congrès International d'Architecture Moderne (1928-1956).

également utilisé pour désigner les travaux du groupe d'architectes anglais – principalement Peter et Alison Smithson<sup>29</sup>.

Dans son article de l'*Architectural Review*<sup>30</sup> « *The New Brutalism* », Reyner Banham introduit la relation de l'architecture à l'Art Brut avec la notion d'« architecture autre ». Dans cette période d'après-guerre, sa vision concernant la nouvelle architecture devait dépasser « [...] les normes de son expression avec autant de véhémence que les tableaux de Dubuffet dépassaient les normes de la peinture<sup>31</sup> [...] ». Cette « autre architecture » exclut tout symbolisme monumental, évite toute signification culturelle<sup>32</sup>. Banham décrivait l'« architecture autre » par sa capacité d'« abandonner les concepts de composition, symétrie, ordre, module, proportions ». Smithson et Banham ont adopté les mots de James Stirling « *a style for the job* », un style qui ne serait ni préconçu ni un idéal : un Anti-Design<sup>33</sup>. Banham renvoyait cette architecture autre aux processus pragmatiques comme aux qualités propres des matériaux. Il tissait par exemple des liens entre la manière de peindre de Dubuffet et l'apparence brute du matériau dans le Nouveau Brutalisme.

Jean Dubuffet a travaillé dans la matière des « images brutes », avec ses « proto-images » qu'il nomme « archétypes »<sup>34</sup>. Cette connexion entre les théories de Jung et de Dubuffet est une des premières pistes chronologiques entre la « haute

---

<sup>29</sup> « architecture – Le « brutalisme » européen ». In *La grande encyclopédie Larousse*, Archive Larousse, p. 1012.  
<http://www.larousse.fr/archives/grande-encyclopedia/page/1012>

<sup>30</sup> Banham, Reyner, « The New Brutalism ». *The Architectural Review*, no. 708, décembre, 1955, pp. 355-361.

<sup>31</sup> Banham, Reyner, *Le Brutalisme en architecture : Ethique ou esthétique?* Trad. de l'anglais par Angélika Walbaum et Pierre-F. Walbaum. [*The New Brutalism : Ethic or Aesthetic?*, New York, Reinhold Publishing, 1966], Paris, éd. Dunod, 1970, p. 68.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>33</sup> Stokvis, Willemijn, *Cobra: la conquête de la spontanéité*, op. cit., p. 198.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 298.



culture » et ces pratiques qui se développent hors de toute culture ; Jung avait développé la notion d'imagination créatrice d'après les concepts du psychiatre suisse Théodore Flournoy et des concepts alchimiques de « *vera imaginatio* » (imagination vraie) opposée à l'imagination « chimérique ». Selon le psychiatre Aimé Agnel :

« L'imagination vraie ou créatrice rend justement compte des images intérieures qui, dans le cours émotionnel d'une analyse, naissent et se développent spontanément, « conformément à leur nature », comme forces vivantes ». Cette activité imaginative est décrite par les alchimistes comme un opus, une œuvre, et, par Jung, comme ce qui rend visibles les images archétypiques numineuses, opère des métamorphoses et forme la matrice des mythes. « Tout ce qui nous touche (...) est image, donc psyché », écrit-il à un correspondant et « toute œuvre humaine a sa source dans l'imagination créatrice »<sup>35</sup> ».

Dans son article « L'Art Brut et l'Angleterre », Roger Cardinal en 1990 précise que Dubuffet s'appuie sur « l'idéologie du génie individuel, spontané et non instruit », c'est-à-dire sur le psychisme de l'individu<sup>36</sup>. L'argument de Dubuffet est fidèle à la notion du *moi* créateur. D'après le constat de Roger Cardinal : « Nous avons donc affaire à une conception de l'art qui dénonce l'esthétique normative et envisage le processus créatif comme une mise en œuvre d'impulsions les plus intimes<sup>37</sup> ». Cardinal donne une définition du *Palais Idéal* en tant que « véritable archétype d'Art brut grandiose se manifestant sous forme d'un vaste ensemble architectural et sculptural<sup>38</sup> ». Laurent Danchin spécifie qu'une caractéristique de l'Art Brut est « une tendance à déborder sur l'environnement immédiat de l'auteur ». Il cite les travaux

<sup>35</sup> Agnel, Aimé, *Image et imagination dans l'œuvre de Jung : Acte de colloque Re-garder la folie, art, folie et création* (Rennes, mars 2012). [www.cgjungfrance.com/colloque/intervenants.html](http://www.cgjungfrance.com/colloque/intervenants.html)  
Aimé Agnel est psychanalyste, musicologue, ancien président de la Société française de psychologie analytique (SFPA).

<sup>36</sup> Cardinal, Roger, « L'Art Brut et l'Angleterre ». *Déviance et transgression dans la littérature et les arts britanniques*, Annales du Gerb, no.8, 1990, p. 170.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 173.



de Picassiette, de Chomo, le jardin de Marcel Landreau (fig. 5.1), le manège de Pierre Avezard, et les décrit :

« [...] comme constituants d'un tout, aussi inséparables de leur auteur que la coquille de l'escargot, le coquillage du mollusque qui en sécrète la substance, ou du nid de l'oiseau, comme s'il s'agissait d'une extension quasi organique d'eux-mêmes, ou d'une cuirasse, d'une machine ou d'une enveloppe dont ils seraient à la fois le cerveau central, l'habitant et le conducteur<sup>39</sup> ».

C'est une nouvelle forme de culture populaire que Laurent Danchin décrit comme

« issue de la dégénérescence de l'ancienne (culture) et de son mélange avec toute la mythologie nouvelle des médias populaires (revues illustrées, cartes postales, calendriers, images de presse pour Cheval ou Isidore par exemple, télévision, bande dessinée, posters, publicité pour certains auteurs plus récents), culture disparate dont il exprime tout le côté occulte, inédit, refoulé<sup>40</sup> ».

Toujours selon Danchin, l'Art Brut se définit comme

« [...] forme d'expression où le pouvoir créateur de l'être humain paraît, de façon exemplaire, mis à nu et où les archétypes les plus anciens, les hantises les plus archaïques, les obsessions les plus primitives semblent spontanément refaire surface, [elle est], malgré son apparence de régression, facteur de nouveauté radicale<sup>41</sup> ».

Les travaux de l'abbé Fouéré (fig. 5.2), du *facteur Cheval* et de Raymond Isidore sont loin d'être anticulturels et sont considérés comme de grands classiques par Cardinal<sup>42</sup>. Laurent Danchin écrit : « Il existe, écrivait déjà Prinzhorn au début du siècle, un besoin primitif de créer chez tout être humain, mais que le développement

<sup>39</sup> Danchin, Laurent, *Jean Dubuffet*, Lyon, éd. la manufacture, 1988, p. 290.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>42</sup> Dubuffet, Jean, *Asphyxiante culture*, Paris, 1968, p. 25. In Cardinal, Roger, « L'Art Brut et l'Angleterre ». *Déviance et transgression dans la littérature et les arts britanniques*, op. cit., p. 177.

de la civilisation a occulté<sup>43</sup> ». La posture d'esprit investie par Dubuffet, « c'est cet appel d'une autre échelle des choses, d'un autre ordre d'explication aussi, restituant la volonté humaine à une place différente, qui fait précisément la force de l'Art Brut, son pouvoir de fascination<sup>44</sup> ». Il s'agit pour Dubuffet d'engager sa recherche avec la matière suivant son idéal d'un art a-culturel, d'un nouvel art<sup>45</sup>.

#### « Une Architecture autre » - R. Banham 1955

Le terme d'« architecture autre » est utilisé pour la première fois en 1954 par Peter Smithson<sup>46</sup> (fig. 5.3) pour décrire un projet d'habitation dans le quartier de Soho, à Londres. En 1955, Reyner Banham l'emploie dans son article consacré au Nouveau Brutalisme<sup>47</sup>. Tel qu'évoqué ci-dessus, il y reprend le concept d'« un Art autre », d'après le titre de l'ouvrage du critique français Michel Tapié qui dirigea la Compagnie de l'Art Brut et pour qui cette formule définissait les tendances anti-formelles et anti-classiques observées après-guerre en Amérique et en Europe<sup>48</sup>. Cet « Art autre » inspire Banham dans sa recherche d'une alternative au savoir conventionnel et aux connaissances opérationnelles dont l'influence est, selon lui, néfaste pour l'architecture et le design contemporain<sup>49</sup>.

Pour Banham, la valeur accordée au processus formel et le caractère « *in fine* » de l'expression caractérisent le premier des trois affluents qui constituent l'« architecture autre ». L'emphase est mise sur le processus avant d'être mise sur la

<sup>43</sup> Dubuffet, Jean, préface du premier *Cahier de l'art brut*, 1964. In Danchin, Laurent, *Jean Dubuffet, op. cit.*, p. 296.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>46</sup> Whiteley, Nigel, « Banham and 'Otherness': Reyner Banham (1922-1988) and His Quest for an Architecture Autre ». *Architectural History*, Vol. 33, SAHGB Publications, 1990, pp. 188-221.

<sup>47</sup> Banham, Reyner, « The New Brutalism ». *The Architectural Review, op. cit.*, In *Ibid.*, p. 7.

<sup>48</sup> Whiteley, Nigel, « Banham and 'Otherness': Reyner Banham (1922-1988) and His Quest for an Architecture Autre ». *Architectural History, op. cit.*, p. 8.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 6.

forme. Héritage de l'avant-guerre, cette architecture reprend l'une des premières caractéristiques du « Surréalisme Absolu » en jouant avec des procédés orientés, en utilisant des techniques telles que l'automatisme et le semi-automatisme, et en permettant de libérer le subconscient de l'inhibition et d'accéder à ce qu'il y aurait d'originel en nous. Les œuvres sont vues comme inachevables au lieu d'être conçues comme orientées vers une finalité tenue par de purs exercices formels et associées au grand Art<sup>50</sup>.

Le second attribut d'un « Art autre » est l'absence de début et de fin<sup>51</sup>. La notion de « composition » est non-relationnelle<sup>52</sup>: elle ne s'emploie plus sous la forme d'une organisation hiérarchique de parties calculées. C'est un anti-formalisme.

Le troisième attribut est l'Art Brut. L'accent est mis sur le matériau, dans une mise en rapport entre une esthétique de l'Art Brut et la matière qui prend valeur d'objet trouvé<sup>53</sup>, de brut de décoffrage. Cet anti-design est un style qui ne serait ni préconçu, ni orienté vers un idéal. C'est à travers une révision du Modernisme architectural, de la technologie, de la culture populaire et du « Nouveau Brutalisme » qu'il lie « un Art autre » à l'architecture.

### **Les Nouveaux Brutalistes et la création de rapports émouvants**

Les premiers référents qui illustrent la définition du Nouveau Brutalisme sont la petite maison de Soho et le projet de Hunstanton de Alison et Peter Smithson, tous deux caractérisés par l'expression manifeste des structures de base des constructions et la visibilité des conduits et tuyaux dans la définition d'un langage esthétique anti-

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 6 (note 9).

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>52</sup> *Santa Maria della Consolazione di Todi*, Jackson Pollock, 1950 In Banham, Reyner, « The New Brutalism ». *The Architectural Review*, *op. cit.*, p. 358.

<sup>53</sup> Whiteley, Nigel, « Banham and 'Otherness': Reyner Banham (1922-1988) and His Quest for an Architecture Autre ». *Architectural History*, *op. cit.*, p. 16.



académique en vogue dans les années 50<sup>54</sup>. À l'origine, le terme Nouveau Brutalisme devait signifier le vocabulaire normal de l'Architecture Moderne – toits plats, vitre, structure exposée, une définition qui renvoie à Le Corbusier lorsqu'il écrit, par exemple : « L'Architecture, c'est, avec des matières brutes, établir des rapports émouvants<sup>55</sup> ». D'après Banham, « La création de rapports émouvants avec des matières brutes devait devenir la préoccupation dominante du Brutalisme<sup>56</sup> ». Plus spécifiquement, il écrit : « C'est le respect du matériau – réalisation d'une certaine affinité entre l'homme et le bâtiment – qui est à la base de ce qu'on appelle le « Nouveau Brutalisme »<sup>57</sup> ».

En parlant de l'école secondaire de Hunstanton<sup>58</sup> (fig. 5.4), premier exemple brutaliste<sup>59</sup>, Banham définit ainsi les caractéristiques du brutalisme: « Les qualités de cet objet peuvent être résumées comme suit: 1, une lisibilité formelle du plan; 2, une claire exposition de la structure; 3, une mise en valeur des matériaux à partir de leurs qualités intrinsèques, tels qu'ils sont « trouvés »<sup>60</sup> ». La construction de Hunstanton est en fait:

« [...] un essai de création d'architecture par assemblage de matériaux bruts<sup>61</sup> ». [...] « l'arrangement recherché par les Smithson a un caractère

<sup>54</sup> Banham, Reyner, *The New Brutalism*, Londres, Architectural Press, 1966, p. 12. (Article publié pour la première fois en 1955 dans *The Architectural Review*, op. cit., pp. 354 -361).

<sup>55</sup> Le Corbusier, *Vers une Architecture* [1923]. In Banham, Reyner, 1966. *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic?*, op. cit. p.7.

<sup>56</sup> Banham, Reyner, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic? Version française : Le brutalisme en architecture*, op. cit., p. 16.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>58</sup> *Smithdon High School*, Hunstanton, Norfolk, Angleterre (1949-1954).

<sup>59</sup> Scalbert, Irénée, *Architecture as a Way of Life: The New Brutalism 1953-1956*, p. 57. Ce texte est une version abrégée de l'article « Parallel of Life and Art ». *Daidalos*, nr. 75, 'The everyday', 2000. [www.team10online.org/research/papers/delft1/scalbert.pdf](http://www.team10online.org/research/papers/delft1/scalbert.pdf)

<sup>60</sup> Banham, Reyner, « The New Brutalism ». *The Architectural Review*, op. cit.,-p. 357.

<sup>61</sup> Banham, Reyner, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic? [Le brutalisme en architecture]*, op. cit., p. 19.

austère, rébarbatif et délibérément anti-joli : le charme et la sentimentalité pittoresque y sont remplacés par la sincérité sans compromis de la structure et de la fonction<sup>62</sup> ». [...] « Ce qui distingue le *New Brutalism* d'autres mouvements, c'est qu'il ne puise pas son inspiration dans des formes rustiques d'habitation. Il n'a rien d'artisanal. Nous considérons l'architecture comme le résultat immédiat d'un mode de vie<sup>63</sup> ».

Au sujet de la petite maison de Soho, Alison Smithson écrit que son intention était d'exposer complètement la structure, sans finition intérieure. L'entrepreneur devait consciencieusement suivre des bases constructives s'apparentant à celles d'un petit entrepôt<sup>64</sup>. La maison, qui est restée à l'état de projet, est un exemple précurseur du Nouveau Brutalisme ; c'est Alison Smithson qui, la première, a utilisé ce terme en décrivant le projet en 1952<sup>65</sup>. Dans l'article qu'il écrit pour la revue *Architectural Design*, en 1953, Peter Smithson utilise également cette expression pour décrire le projet<sup>66</sup>. Ce qui le caractérise selon lui, en architecture comme en peinture, c'est précisément la brutalité, le « je-m'en-foutisme »<sup>67</sup>. Banham fait remarquer qu'à la publication de l'article, le Nouveau Brutalisme n'a pas encore d'architecture<sup>68</sup>. Mentionnons à cet égard la construction de la maison prévue pour Derek et Jean

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>64</sup> Banham, Reyner, « The New Brutalism ». *The Architectural Review* *op. cit.*, pp. 356-357. « Alison Smithson first claimed the words in public as her own in a description of a project for a Small house in Soho (*Architectural Design*, November, 1953) designed before the phrase existed, and previously tagged 'The warehouse aesthetic' – a very fair description of what The New Brutalism stood in its first phase ».

<sup>65</sup> « In fact, had this been built, it would have been the first exponent of the « new brutalism » in England ». In Smithson, Alison, *manuscript 1952, A&P Smithson Archive*, London, published in Lichtenstein and Schregenberger, 2001, p. 126. In *Alison and Peter Smithson – from the House of the Future to a house of today*, Rotterdam, 010 Publishers, 2004, p. 19.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>68</sup> Banham, Reyner, « The New Brutalism ». *The Architectural Review*, *op. cit.*, p. 357.



Sugden à Watford complétée en 1956 et fondée sur la typologie de la maison de banlieue<sup>69</sup> (fig. 5.5).

La notion d'*image* est une des caractéristiques principales du Nouveau Brutalisme. Banham<sup>70</sup> cite comme exemples les peintures de Jackson Pollock, le Lever building, la Cadillac Cabrio 1954, le toit de l'Unité d'habitation de Marseille et les photographies présentées à l'exposition *Parallel of Life and Art*<sup>71</sup> (fig. 5.7). La notion d'*image* en architecture exige que le bâtiment soit une entité visuelle immédiatement compréhensible et que la forme saisie visuellement corresponde à l'expérience spatiale. Ce point est d'autant plus essentiel que la forme devait suivre entièrement les propriétés fonctionnelles et les matériaux utilisés. Cette particularité, exigeant de la forme qu'elle soit comprise et mémorisée, vise à établir ce qui distingue une bonne architecture d'une architecture remarquable<sup>72</sup>.

Thomas Aquinas supposait que ce qui est vu plaît : « *quod visum placet* ». Banham reprend cette image, mais en la transformant ainsi : « *quod visum perturbat* » (ce qui est vu affecte les émotions), une situation qui peut inclure le plaisir engendré par la beauté. Les *images* du Nouveau Brutalisme sont vues comme un anti-art, ou placées au rang d'anti-beauté, la beauté étant définie en terme esthétique<sup>73</sup>, au sens classique. C'est la qualité abstraite de la beauté qui plaisait à Thomas Aquinas. Ce qui émeut le Nouveau Brutaliste, c'est l'objet lui-même<sup>74</sup>. Ces idées se rapprochent

---

<sup>69</sup> Alison and Peter Smithson – *from the House of the Future to a house of today*, Rotterdam, 010 Publishers, 2004, p. 19.

<sup>70</sup> Banham, Reyner, « The New Brutalism ». *The Architectural Review*, op. cit.

<sup>71</sup> Cf. Stalder, Laurent, « 'New Brutalism', 'Topology' and 'Image': some remarks on the architectural debates in England around 1950 ». *The Journal of Architecture*, Volume 13, Issue 3, 2008, pp. 263-281.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>74</sup> Banham, Reyner, « The New Brutalism ». *The Architectural Review*, op. cit., pp. 354-6. In Risselada, Max, Alison & Peter Smithson – *A Critical Anthology*, Barcelone, Ed. Poligraphia, 2011, p. 119.



du corpus général des esthétiques anti-académiques des années 1950, mais ne correspondent toutefois pas tout à fait au concept d'*un Art Autre* de Michel Tapié<sup>75</sup>.

### ***Independent Group***

C'est à la fin des années 1940 que se rallient les premiers membres du *Independent Group*, les artistes Edouardo Paolozzi, Nigel Henderson, William Turnbull. Ensemble ils ont rejeté le néo-romantisme et partagé un intérêt commun pour la culture populaire, revendiquant l'Art Brut comme une source d'inspiration. Les membres du Groupe se réunissaient de façon informelle à l'Institute of Contemporary Art (ICA, Londres), entre 1952 et 1955. Leurs discussions, expositions et publications ont significativement contribué<sup>76</sup> à une réévaluation de ce qui séparait alors haute et « basse » culture<sup>77</sup>. En 1952, Reyner Banham dirige l'*Independent Group*<sup>78</sup> et s'intéresse à la culture populaire, notamment à travers sa désignation du Pop Art<sup>79</sup>. D'après Basil Taylor en 1959, cette lignée d'Anti-Art a commencé avec le Futurisme<sup>80</sup>, s'est déplacé vers l'Art Brut et l'Art autre et se conclut avec l'exposition

<sup>75</sup> Cf. Tapié, Michel, *Un art Autre*, Paris, éd. Gabriel-Giraud et fils, 1952. In Risselada, Max, Alison & Peter Smithson – *A Critical Anthology*, op. cit., pp. 119-120. « A closely analogous development is that of *musique concrète*, which uses 'real sounds', manipulated in a manner which resembles the manipulation of some of the photographs in *Parallel Life and Art*, and does not concern itself with harmony or melody in any recognizable way ».

<sup>76</sup> Massey, Anne, *The Independent Group – Modernism and mass culture in Britain, 1945-59*, Manchester – New York, Manchester University Press, 1995, p. 109. Ici, il est particulièrement question d'une référence à Clément Greenberg.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 128.

« [...] comme la révision du rôle du consommateur ».

<sup>78</sup> IG dont l'exposition « *Parallel of Life and Art [Parallèle entre la vie et l'art]* » en 1953.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 46.

Lors de la première rencontre du *Independent Group*, Paolozzi a présenté ses collages et photomontages qui sont aujourd'hui associés au *British Pop Art* (fig. 5.8). La seconde rencontre a été dirigée par Alfred Jules Ayer, dont le propos rejette toute approche métaphysique non vérifiable par l'expérience.

<sup>80</sup> Banham a souligné l'importance des Futuristes pour l'*Independent Group*, dans la mesure où ils mis de l'avant l'idée que l'art ne pouvait plus fonctionner de façon traditionnelle, mais qu'il devait intégrer l'impact des processus mécanisés. Cf. Massey, Anne, *The Independent Group – Modernism and mass culture in Britain, 1945-59*, op. cit., p. 49.

*This is Tomorrow* (1956)<sup>81</sup> (fig. 5.9 – 5.11). À l'occasion de cette dernière, les membres du *Group*, Peter et Alison Smithson, Nigel Henderson et Edouardo Paolozzi avaient créé une installation sur les besoins fondamentaux de l'habitat humain<sup>82</sup>. Le travail de l'artiste écossais Paolozzi est rapproché de celui de Dubuffet<sup>83</sup> (fig. 5.12 – 5.13). Paolozzi a conçu des bustes en bronze comme un « art de la surface et non de la masse<sup>84</sup> », c'est-à-dire de la texture. Les travaux *Hautes pâtes* (1946), *Matériologies* et *Célébrations de la matière* (1951-1960) de Dubuffet se rapprochent effectivement de cette idée<sup>85</sup>.

Anne Massey remarque que le manque d'un mouvement Dada en Angleterre s'apparente à un vide qu'a comblé l'émergence de cette association<sup>86</sup>. Ainsi, l'*Independent Group* s'identifiait aux Dada qui, à partir des années 1920, ont utilisé des techniques de collage à partir d'images tirées de la culture populaire<sup>87</sup>. Pensons aux collages de Max Ernst, particulièrement à celui intitulé « Le facteur Cheval » (1932) par exemple (fig. 5.14). Les surréalistes ont enchaîné en manipulant des

---

<sup>81</sup> Massey, Anne, *The Independent Group – Modernism and mass culture in Britain, 1945-59*, op. cit., p. 110.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 99. « [...] the fundamental necessities of the human habitat in a series of symbols. The first necessity is for a piece of the world – the patio. The second necessity is for an enclosed space – the pavilion. The two spaces are furnished with symbols for all human needs ».

La description publiée dans le catalogue de cette exposition précise que le premier besoin est d'installer un morceau du monde (le patio) et la seconde nécessité est celle d'un espace fermé (le pavillon). Ces deux espaces sont meublés par des symboles représentant les besoins humains.

<sup>83</sup> Massey, Anne, *The Independent Group – Modernism and mass culture in Britain, 1945-59*, op. cit., p. 37.

En 1948, Paolozzi et Turnbull (sculpteur et réalisateur) ont visité le Musée de l'Homme et le Foyer de l'Art Brut.

<sup>84</sup> Smithson, Peter et Alison, *The Heroic Period of Modern Architecture*, Londres, Thames & Hudson Ltd, 1981, p. 23. In Marchand, Bruno, « Étrangement familières... ». Lucan, Jacques, Marchand, Bruno et Steinmann, Martin, *Matières*, Lausanne, PPUR/EPFL, 2005, p. 11.

<sup>85</sup> Banham, Reyner, *The New Brutalism : Ethic or Aesthetic? [Le brutalisme en architecture]*, op. cit., p. 66.

<sup>86</sup> Massey, Anne, *The Independent Group – Modernism and mass culture in Britain, 1945-59*, op. cit., p. 21.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 46.

images de la culture de masse<sup>88</sup>. Dans l'architecture des Smithson, l'idée du collage qui forme un tout cohérent à partir d'objets disparates « consiste en l'irruption du monde ordinaire, quotidien, dans le monde de la peinture<sup>89</sup> », d'où le caractère « pragmatique » avancé par leur attitude envers les installations de chauffage, de ventilation et de tubes électriques se présentant comme des objets à intégrer aux autres ordinairement apparents comme les piliers et les parois<sup>90</sup>. Banham fait remarquer, au sujet de l'école d'Hunstanton des Smithson : « Il s'agit en fait d'un essai de création d'architecture par assemblage de matériaux bruts<sup>91</sup> ». Le désir de s'emparer de l'esthétique « directe » et de la franchise des solutions qui caractérisent l'architecture vernaculaire est aussi une fascination. À ce sujet, Éric Lapierre, enseignant d'histoire, de théorie et de projet d'architecture à l'École Supérieure d'Architecture de Marne-la-Vallée et à Science-Po<sup>92</sup>, souligne un parallèle avec les théories de Freud sur les « complexes infantiles refoulés » qui, par analogie, renvoient à la capacité expressive de l'architecture. Les « convictions primitives » (Freud), renvoient à la construction non savante et vernaculaire de l'architecture<sup>93</sup>. Suivant le raisonnement d'Éric Lapierre : « L'esthétique « directe », proche de celle du ready-made et de l'objet trouvé, traverse le XXe siècle, mis en scène par des artistes qui tous [...] cherchent à cerner au plus près la nature profonde de leur médium respectif, et de lui conserver l'énergie qu'il a comme à l'état sauvage<sup>94</sup> ». C'est le médium qui est mis de l'avant à travers des processus ouverts plutôt que des objets finis<sup>95</sup>.

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>89</sup> Steinmann, Martin, « Espaces et expériences ». Lucan, Jacques, Bruno Marchand et Martin Steinmann, *Matières*, op. cit., p. 33.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>91</sup> Banham, Reyner, *Le Brutalisme en architecture*. [Traduction de *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, Londres, 1966], Paris, 1970, p. 19. In Steinmann, Martin, « Espaces et expériences ». Lucan, Jacques, Bruno Marchand et Martin Steinmann, *Matières*, op. cit., p. 34.

<sup>92</sup> <http://www.ericlapierre.com/fr/agence.html>

<sup>93</sup> Lapierre, Éric, « Inquiétant ready-made ». In Lucan, Jacques, Bruno Marchand et Martin Steinmann, *Matières*, op. cit., p. 26.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 24.



D'après Jacques Lucan, les bâtiments des architectes de la mouvance brutaliste se distinguent dans la manière d'approcher le projet qui devient formelle, informelle et a-formelle. Ce qui est a-formel relève de la topologie et est qualifié ainsi par Banham : « indépendant de toute technique de composition géométrique ou visuelle de n'importe quel type préconçu<sup>96</sup> ». Par exemple, le projet de « *multi-level city* » présenté par les Smithson au concours de Berlin Hauptstadt présente une configuration indécise, sur le plan de la forme, « *open-ended* »<sup>97</sup> (fig. 5.14), ce que Lucan rapproche de la notion de rhizome par Deleuze. Pour les Smithson, « [s]on organisation n'est pas rigide. Le but a été de créer une esthétique ouverte (*open aesthetic*), capable de variation et de croissance, pour laquelle le changement des objectifs sociaux peut trouver une issue<sup>98</sup> ». Leur conception topologique<sup>99</sup> est mise de l'avant et basée sur un « sens intuitif de la topologie<sup>100</sup> ». Pour Jacques Lucan, le dépassement de la géométrie élémentaire comme alternative au design d'un projet correspond à une plus grande attention portée « aux caractéristiques des relations entre les éléments qu'aux éléments eux-mêmes<sup>101</sup> ».

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>96</sup> Banham, Reyner, *Le Brutalisme en architecture*. [Trad. de *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, Londres, 1966], *op. cit.*, p. 68. In Lucan, Jacques, « Structures agrégatives et non-plan ». *Composition, non-composition : architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, PPUR presses polytechniques, 2009, p. 467.

<sup>97</sup> Lucan, Jacques, « Structures agrégatives et non-plan ». *Composition, non-composition : architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, *op. cit.*, p. 468.

<sup>98</sup> Smithson, Alison et Peter, dans Theo Crosby (éd.), *Uppercase*, no.3, *op. cit.*, 5 p. Lucan, Jacques, « Structures agrégatives et non-plan ». *Composition, non-composition : architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, *op. cit.*, p. 468.

<sup>99</sup> Lucan, Jacques, « Structures agrégatives et non-plan ». *Composition, non-composition : architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, *op. cit.*, p. 465.

<sup>100</sup> Banham, Reyner, « The New Brutalism », *The Architectural Review*, *op. cit.*, p. 361. In Lucan, Jacques, « Structures agrégatives et non-plan ». *Composition, non-composition : architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, *op. cit.*, p. 466. Voir le projet concours Sheffield.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 466.

L'exposition *Parallel of Life and Art*<sup>102</sup> présentée à l'ICA en 1953 est à la base de la formulation du « New Brutalism » par Banham. C'est le manque d'égards aux conventions esthétiques qui a situé l'exposition parmi les traditions d'anti-art et d'Art Brut<sup>103</sup>. C'est suite à la présentation de *Parallel of Life and Art* à l'Architectural Association (AA, Londres) la même année, que Banham a pu écrire dans son article « *The New Brutalism* » : « *students at the Architectural Association complained of the deliberate flouting of the traditional concepts of photographic beauty, of the cult of ugliness and 'denying the spiritual in Man'*<sup>104</sup> ». D'après Banham :

« [I]a partie de l'exposition intitulée « architecture » montrait un masque mexicain et une planche d'anatomie végétale, ainsi qu'un certain nombre d'objets pouvant normalement passer pour des structures d'ingénieurs, ou des ensembles d'habitations trop primitifs pour pouvoir compter comme « architecture » [...], tous avaient été consciemment choisis par les organisateurs de ce show pour le pouvoir émotif direct (et souvent inexplicable) qu'ils leur avaient trouvé, et l'effet produit sur les visiteurs fut souvent le même<sup>105</sup> ».

Pour l'*Independent Group*, en puisant aux répertoires de la culture populaire, l'observation des images servait à déterminer pourquoi certaines étaient plus efficaces que d'autres<sup>106</sup>. Le Groupe s'intéressait au design comme répondant aux

<sup>102</sup> Exposition présentée au ICA de septembre à octobre 1953, Londres. Organisée par Paolozzi, Henderson, Alison et Peter Smithson. Le Groupe a voulu élargir les frontières entourant le débat esthétique en admettant les développements scientifiques dans une discussion sur l'art. Les discussions entourant la préparation de l'exposition étaient centrées sur un enthousiasme commun envers les images qui n'étaient pas perçues comme significatives du point de vue de l'art contemporain. Ces images sont trouvées dans les journaux, les revues et les livres scientifiques qui ont été sélectionnés pour l'exposition « *Parallel of Life and Art* ». L'exposition est mise en espace comme un environnement total.

In Massey, Anne, *The Independent Group – Modernism and mass culture in Britain, 1945-59*, op. cit., p. 54 et 57.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>104</sup> Banham, Reyner, « *The New Brutalism* ». *The Architectural Review*, op. cit., p. 356. In Massey, Anne, *The Independent Group – Modernism and mass culture in Britain, 1945-59*, op. cit., p. 59.

<sup>105</sup> Banham, Reyner, *Le brutalisme en architecture*, [Trad. de *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, Londres, 1966], op. cit., p. 61.

<sup>106</sup> Massey, Anne, *The Independent Group – Modernism and mass culture in Britain, 1945-59*, op. cit., p. 130.



besoins des consommateurs qui n'étaient pas dictés par les médias, mais par des désirs et des rêves personnels<sup>107</sup>. Les produits deviennent les supports à la construction des rêves individuels, 'matière de plaisir illusoire'<sup>108</sup>. C'est le concept de désir et de plaisir (« *enjoyment and pleasure* ») qui fait défaut dans la quête d'explications idéologiques des cultures de masse et dans la manipulation des consommateurs, distants de leurs « vrais » besoins<sup>109</sup>.

La polémique de l'exposition a aussi, quant à elle, soulevé la place de l'art dans la galerie d'art<sup>110</sup>.

Dès 1954-1955, les Smithson, Henderson et Paolozzi forment un sous-groupe de l'*Independent Group*. Cette scission idéologique fonde une clique à l'intérieur du Groupe qui poursuit les préoccupations soulevées par l'exposition *Parallel of Life and Art*<sup>111</sup>. C'est alors qu'une des définitions du Nouveau Brutalisme exposées dans le milieu architectural revendique la place de la sensibilité dans le processus de création :

« Une partie de l'opinion, celle des esthètes raffinés, au courant de l'évolution la plus récente, par exemple de la musique concrète et de l'expressionnisme abstrait, le considéra comme une réaction contre les réponses catégoriques des connaisseurs ou esthètes, une réaction en faveur de l'expérience directe, physique et émotionnelle et de la participation au processus créateur<sup>112</sup> ».

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>108</sup> Campbell, C., *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism* [1987], Balckwell, Oxford, 1993, p. 93. In Massey, Anne, *The Independent Group – Modernism and mass culture in Britain, 1945-59*, op. cit., p. 131.

<sup>109</sup> Massey, Anne, *The Independent Group – Modernism and mass culture in Britain, 1945-59*, op. cit., p. 131.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 73. C'est principalement le rejet des aspects métaphysiques dans l'analyse picturale qui ont été substitués par d'autres plus formels se rapprochant du discours des critiques américains. Ce point de vue défendu par Herbert Read dans sa révision du Modernisme est critiqué par Banham.

<sup>112</sup> Banham, Reyner, *Le brutalisme en architecture*, [Trad. de *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, Londres, 1966], op. cit., p. 62.



Au départ, alors qu'il est associé aux Smithson, le Nouveau Brutalisme est « une éthique et non une esthétique<sup>113</sup> ».

« [...] ce que les Smithson entendaient alors par Brutalisme comprenait sans aucun doute une éthique sociale qui leur importait autant que l'esthétique architectonique. L'évolution de cette éthique est à leur avis étroitement liée au processus selon lequel certains identifièrent le *New Brutalism* avec « l'art brut » et autres expressions de l'esthétique de l'époque, tandis que l'essai de concrétiser l'environnement total dans lequel cette éthique puisse se réaliser les conduisent à des activités visant à la destruction du CIAM. Ces deux aspects du Brutalisme – « l'art brut » et la réforme d'urbanisme – sont d'une importance primordiale [...]»<sup>114</sup>.

Il est intéressant de remarquer que l'Art Brut en Angleterre est apparemment quasi inexistant<sup>115</sup>. Les deux rares sites architecturaux qui pourraient s'apparenter au modèle du *Palais Idéal* en Angleterre sont la *Shell House* à Southbourne de George Howard et la maison de Ben (ou Billy) Morey à Borehamwood<sup>116</sup> (fig. 5.16 – 5.17).

## V.2 Les situationnistes et l'Art Brut

Bruno Montpied<sup>117</sup> établit un parallèle entre les phénomènes d'Art Brut de Dubuffet et ce qu'il nomme l'utopie situationniste<sup>118</sup>. Les origines du mouvement situationniste

<sup>113</sup> Peter et Alison Smithson cités dans Banham, Reyner, *Le brutalisme en architecture*, op. cit., p. 62.

<sup>114</sup> Banham, Reyner, *Le brutalisme en architecture*, op. cit., p. 48.

Voir aussi *Ibid.*, p. 10. « [...] il faut préciser, en ce qui concerne sa diffusion en Angleterre, qu'il ne s'agissait plus de « Néo-Brutalistes », qu'adopta en effet un groupe d'architectes. La différence est assez grande puisque « néobrutalisme » serait l'étiquette d'un style, comme néoclassique ou néogothique, alors que « New Brutalism » définit un programme et une attitude devant l'architecture ».

<sup>115</sup> Cardinal, Roger, « L'Art Brut et l'Angleterre ». *Déviance et transgression dans la littérature et les arts britanniques*, op. cit., p. 176.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>117</sup> Montpied, Bruno, « Outsider Art, the Situationist Utopia: A Parallel ». *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, vol.39, Numbers 1-2, Fall-Winter 2000/2001, University of Southern Mississippi, pp. 20-21.

<sup>118</sup> Montpied use des termes « utopie situationniste » afin d'éviter un retour sur toutes les tendances d'avant-garde qui ont conduit à la création de l'Internationale situationniste.

demandent une analyse approfondie qui ne sera pas relevée de manière exhaustive dans ce chapitre.

Évoquons déjà que l'idée, typiquement situationniste, d'aller au-delà de l'architecture, a trouvé sa forme embryonnaire dans le Surréalisme. Cela rejoint Dubuffet, pour qui l'Art Brut a à voir avec quelque chose qui pourrait surpasser l'art en raison de son fond « anticulturel »<sup>119</sup>. Opposé à toute visée utilitaire, l'Art Brut de Dubuffet « est un système de pensée anti-automatismes culturels<sup>120</sup> ». L'architecture de Constant Nieuwenhuys s'inscrit dans cette continuité quelques dix années après la formulation du concept d'Art Brut, et s'oppose au fonctionnalisme et au spécialisme, et plus généralement à tous les *-ismes* rejetés globalement par les membres de l'Internationale situationniste.

Si Dubuffet ne revendique pas une société nouvelle, Constant, Jorn et Debord ont eu des visions plus révolutionnaires, notamment avec le projet utopique urbain de la Nouvelle Babylone [*New Babylon*]<sup>121</sup> (fig. 5.18 – 5.19) développé entre 1956 et 1974 (Constant) où la société serait libérée de l'aliénation du travail et de la productivité. Comme l'Art Brut, cette ville du futur poursuit un engagement « consciemment primitif ». Constant qui est membre fondateur du groupe Cobra partage avec Dubuffet une affinité pour l'art populaire. La révolution anticipée par Constant vise à élucider les moyens d'éveiller cette créativité : « chacun (sic) est un créateur qui sommeille<sup>122</sup> ». Constant adhère aux positions de Bruno Taut et de Finsterlin qu'il résume : « Laissez-nous consciemment être des architectes *imaginaires*, puisque nous savons bien que seuls les transformations sociales et les changements

<sup>119</sup> Cf. Gevereau, Laurent, *Critique de l'image quotidienne Asger Jorn*, Paris, éd. Du Cercle d'Art, coll. Diagonales, 2001, p. 20.

<sup>120</sup> Lambert, Jean-Clarence, *2L'imagination matérielle*, op. cit., p. 137.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>122</sup> *The Activist Drawing – Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, New York, The Drawing Center/Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 2001, p. 25.

politiques radicaux peuvent créer les fondements d'un véritable travail<sup>123</sup> ». Comme le fait remarquer B. Buchloh, la question n'a jamais été de refléter une société tenue pour aliénée par le travail, mais d'envisager comment libérer la créativité universelle<sup>124</sup>.

La Nouvelle Babylone pose explicitement la question du rôle de l'art dans une société technocratique. C'est un retour moderne à l'Eden, où le besoin de travailler est remplacé par une vie nomade hédoniste. L'habitant de la Nouvelle Babylone, libéré du travail, peut être créatif au quotidien, c'est-à-dire construire de nouvelles situations. Son œuvre est classée parmi les utopies célèbres de l'architecture: « le projet participe en tant que modèle d'exploration du paysage culturel actuel, marqué par le déclin de la capacité à imaginer le monde différemment<sup>125</sup> ». Selon Constant, *New Babylon* doit rester un projet de l'imaginaire, et « se veut un « modèle utile » antithèse à « *planologie* »<sup>126</sup> ». La ville imaginaire est sans cesse investie collectivement par ses habitants qui en dirigent l'architecture. Selon Stokvis, pour Constant c'est : « l'idée de faire d'un lieu de vie un ensemble dynamique et transformable à volonté (qui) représente le point de départ pour des maquettes qu'il construit [...] un cadre de vie dans lequel l'environnement serait en relation directe avec le comportement<sup>127</sup> ». Son idée impose « la création et recreation continues des modes de comportements, demande la construction sans fin de ses décors<sup>128</sup> ». Lorsque l'utilité n'est plus le principe et la norme de l'architecture, c'est le thème du

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>124</sup> Buchloh, Benjamin, « A Conversation with Constant – October 30, 1999 ». In *The Activist Drawing – Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, op. cit., p. 25.

<sup>125</sup> Traduction de Zegher (de), Catherine, Introduction de *The Activist Drawing – Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, op. cit., p. 11.

<sup>126</sup> Lambert, Jean-Clarence, « Portrait de l'artiste en utopien ». *New Babylon – Constant : art et utopie*, Paris, éd. Du Cercle d'art, 1997, p. 27.

<sup>127</sup> Stokvis, Willemijn, *Cobra: la conquête de la spontanéité*, op. cit., p. 340.

<sup>128</sup> Lambert, Jean-Clarence, « Portrait de l'artiste en utopien ». *New Babylon – Constant : art et utopie*, op. cit., p. 123.



jeu qui s'oppose à l'utile et qui a servi à imaginer la Nouvelle Babylone<sup>129</sup>. Elle est « une autre ville pour une autre vie », un Coney Island grandeur nature. Bruno Montpied y voit le rêve d'un rassemblement d'environnements naïfs<sup>130</sup> sur un *Luna Park* improbable<sup>131</sup>.

Pour l'historien et critique d'art contemporain Jean-Clarence Lambert, *New Babylon*, initiée en Italie, est l'héritage des futuristes auxquels les villes devaient être fidèles et immédiates de nous mêmes<sup>132</sup>.

Avec l'Internationale situationniste, la tendance va plus loin à travers une pratique globale qui envisage « l'assimilation de l'art au quotidien. L'art doit se dissoudre pour fusionner avec la vie de tous les jours<sup>133</sup> ». Michel Ragon, en 1963, écrivait :

« tout nous pousse à conclure que l'avenir de l'architecture est dans l'absence d'architecture, l'avenir du matériau est dans la disparition du matériau; tout comme l'avenir de l'urbanisme est dans la

<sup>129</sup> « Si on place toutes les formes de société connues sous un même dénominateur commun, d'utilitarisme », le modèle à concevoir sera celui d'une société « ludique » – ce terme désignant les activités qui, dégagées de toute utilité comme de toute fonction, sont de purs produits de l'imagination créatrice » [...] « La société ludique basée sur une communauté d'intérêt de tous les êtres humains ne connaît plus les conflits, individuels et collectifs, qui caractérisent la société utilitariste. Conflit d'intérêt, concurrence, exploitation sont, dans ce contexte, des notions vidées de leur contenu. La communauté new babylonienne comprend la totalité des habitants de New Babylon, et c'est leur activité simultanée qui crée la nouvelle culture collective ». In Lambert, Jean-Clarence, « Portrait de l'artiste en utopien ». *New Babylon – Constant : art et utopie*, Paris, éd. Du Cercle d'art, 1997, p. 52 et 87.

<sup>130</sup> Montpied distingue le naïf de l'artiste brut sur la base que le premier use d'un « recours à la réalité extérieure » et le second transcrit la « dictée de l'inconscient ». In Montpied, Bruno, *Éloge des jardins anarchiques*, Montreuil (France), éd. L'insomniaque, 2011, p. 34.  
« le premier va chercher le motif de son œuvre dans la réalité extérieure, voire dans une autre image préexistante, toute faite – comme dans l'exemple du douanier Rousseau « imitant » le peintre pompier Gérôme dans un véritable « bricolage iconographique », comme a dit Dora Vallier – tandis que le second, le brut, tire ses sujets de l'intérieur de lui-même, emporté par le flot du délire comme chez certains patients psychotiques, ou justifié par la présence sumaturielle d'esprits frappeurs comme l'avançaient des médiums tels qu'Hélène Smith ou Augustin Lesage ».

<sup>131</sup> Montpied, Bruno, « Outsider Art, the Situationist Utopia: A Parallel ». *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, vol.39, op. cit., p. 40. (note 43)

<sup>132</sup> Lambert, Jean-Clarence, « Portrait de l'artiste en utopien ». *New Babylon – Constant : art et utopie*, op. cit., p. 19.

<sup>133</sup> Stokvis, Willemijn, *Cobra: la conquête de la spontanéité*, op. cit., p. 318.

disparition des villes. »<sup>134</sup> [...] « Grâce à la croyance fétichiste en l'apport de la technique, la réflexion s'ouvre en effet à l'autoconstruction (à partir de la notion d'habitat primitif, de l'ATBAT au « nomade du néolithique » de Constant, du plus pragmatique au plus utopique) en articulant mobilité et flexibilité à travers un jeu de pleins et de vides.

Ce type de projets est alors très présent dans l'architecture des années soixante. Y rattacher Constant lui enlève incontestablement de sa singularité héritée de sa collaboration au travail des situationnistes, mais les similitudes sont aussi frappantes que les projets nombreux<sup>135</sup> ».

La ville expérimentale des situationnistes, lorsque considérée au-delà du problème de l'habitat, voit l'espace social comme terrain expérimental, et œuvre à un environnement fonctionnel fascinant, au-delà des pratiques<sup>136</sup>. Elle vise l'élimination de la banalité, de l'ennui, de la monotonie du quotidien et de la vie prédéterminée, régulée par une organisation statique et cloisonnée de l'espace, dans les limites de production et de la consommation des biens. Pour les situationnistes, un élément catalyseur nécessaire de ce changement est la libération de l'humain des préoccupations matérielles<sup>137</sup>.

Les situationnistes ont opposé les « villes de l'ennui » aux « villes de sentiments ». Ils envisageaient la possibilité d'un art de vivre des situations émotives en constante évolution. Ainsi, selon Gilles Ivain, l'image de la ville serait formée « d'un assemblage arbitraire de châteaux, de grottes et de lacs, où tout le monde habiterait

<sup>134</sup> Ragon, Michel, *Où vivrons-nous demain?*, Paris, R. Laffont, 1963, p. 208. In Violeau, Jean-Louis, *Situations construites*, Librairie de l'architecture et de la ville et le Ministère de la culture et de la communication Centre national du livre et Direction de l'architecture, 11&24, coll. Dits & contredits, 1998, p. 62.

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> Cf. L'urbanisme unitaire 12. In Marelli, Gianfranco, « A New Living Architecture : the Situationists, the Urban Space, the Revolution », *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, op. cit., p. 58.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 60.

sa « cathédrale » personnelle où les chambres font rêver quiconque mieux que tout stupéfiant<sup>138</sup> ».

Constant, dans un entretien avec Benjamin Buchloh en 1999, tout en soulignant que les travaux de Dubuffet étaient peu connus du groupe Cobra, sauf pour Karel Appel, précise que ses maquettes de la Nouvelle Babylone ne sont pas des sculptures, mais des modèles réduits construits à l'échelle, qu'il réalise alors qu'il vivait à Alba en Italie, et cela après son contact avec l'Internationale situationniste<sup>139</sup>. Lorsqu'il quitte l'Internationale situationniste, suivi d'Asger Jorn, il s'éloigne des peintres néo-Cobra qui cherchent un terrain de réflexion sur la réinvention de l'urbanisme et se détache d'un discours trop politisé. Il a travaillé avec les membres du Team X (1953), Alison et Peter Smithson, puis Aldo van Eyck<sup>140</sup>. Il partage avec ce dernier le statut de modèle accordé à la créativité de l'enfant<sup>141</sup>. D'après Mark Wigley, la Nouvelle Babylone devient un terrain de jeu pour des adultes qui n'ont pas à refouler leur désir de jouer: « Les techniques spécifiques de l'architecture sont mobilisées contre l'art. Les pratiques qui maintiennent l'architecture en position subordonnée au monde de l'art sont utilisées pour supplanter ce monde. Le bâtiment devient une forme de démolition<sup>142</sup> ». Constant écrit dans le premier numéro de la Revue *Reflex*: « les artistes d'après cette guerre [...] se trouvent confrontés à un monde de décors et de façades factices avec lequel tout contact est rompu et dont toute foi a disparu

<sup>138</sup> Ivain, Gilles, « Dedicated to the freedom of play ». In Marelli, Gianfranco, « A New Living Architecture : the Situationists, the Urban Space, the Revolution », *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, op. cit., p. 60.

<sup>139</sup> *The Activist Drawing – Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, op. cit., pp. 20-21.

<sup>140</sup> Wigley, Merk, « Paper, Scissors, Blur ». *The Activist Drawing – Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, op. cit., p. 45.

<sup>141</sup> Par exemple, pour son projet d'une soixantaine d'aires de jeux à Amsterdam, l'architecte néerlandais Aldo van Eyck observe l'emprise au sol que paramètrent les jeux des enfants. C'est l'association d'un rapport instinctif avec l'univers matériel de l'enfant qui, occupé à laisser libre cours à son imagination, donne place au sujet de son exploration d'un projet d'un nouveau réseau urbain. Les photos de l'*East End* londonien par Nigel Henderson ont servi d'inspiration.

<sup>142</sup> Wigley, Merk, « Paper, Scissors, Blur ». *The Activist Drawing – Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, op. cit., p. 47.



[...] leur seul salut est de se distancer entièrement de toutes les bases de la culture<sup>143</sup> ». La Nouvelle Babylone est créée comme un pôle ne cherchant pas à transformer l'existant, mais à le reformuler comme si c'était la première fois.

### Archisculpture

C'est Jean-Clarence Lambert qui désigne une nouvelle forme d'art par le terme « archisculpture<sup>144</sup> », correspondant aux œuvres dirigées par la pensée sculpturale, c'est-à-dire les œuvres des sculpteurs qui construisent des situations et des environnements<sup>145</sup>. Dans ce registre, parmi les œuvres les plus connues de notre *Répertoire*, A.C.M. construit dans son atelier une ville imaginaire en disposant ses sculptures sur des tables étagées comme une sorte d'infrastructure « unitaire ». On y est transporté par l'assemblage « consciemment primitif » des pièces de machines à écrire. La décomposition de l'objet trouvé chez A.C.M. est suivie d'une composition des morceaux peints de microvisages qui induit une autre échelle (fig. 5.20). Comme la Nouvelle Babylone, c'est une maquette à l'échelle donnée par la représentation des personnages illustrés par leurs visages. Son travail évoque « Typewriter », présentée à l'exposition *Parallel Life and Art* (fig. 2.21). L'œuvre « Typewriter » est la disposition sans composition des pièces d'une machine à écrire décomposée. L'image ne rend rien de la fonction. La signification des parties devient plus importante que celle de l'ensemble. Les pièces ne servant plus aux mécanismes deviennent des objets de rêveries, en attente d'un observateur qui spontanément lui trouvera son sens. L'expression d'un langage immanent, où toutes les connexions sont possibles<sup>146</sup>.

<sup>143</sup> Stokvis, Willemijn, *Cobra: la conquête de la spontanéité*, op. cit., p. 293.

<sup>144</sup> Lambert, Jean-Clarence, *2L'imagination matérielle*, Paris, édition du Cercle de l'Art, coll. Diagonales, 1991, p. 138.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 138. À ce propos, J.-C Lambert fait remarquer les distinctions entre les architectes-artistes qu'il oppose aux architectes-ingénieurs et les sculpteurs « qui ont intégré dans leur conception de la sculpture l'espace humain, l'espace du comportement [...] ».

<sup>146</sup> Scalbert, Irénée, *Architecture as a Way of Life: The New Brutalism 1953-1956*, op. cit., p. 68.

### V.3 Les Cobra et l'Art Brut

C'est Christian Dotremont, représentant du Centre surréaliste révolutionnaire belge<sup>147</sup> qui est l'inventeur du nom Cobra (pour Copenhague, Bruxelles et Amsterdam, 1948). Le message du groupe est alors : « L'avenir verra naître un nouvel art populaire<sup>148</sup> ». Selon lui, « [p]our les surréalistes, l'art était le moyen d'amener au jour certaines révélations des profondeurs. Toutes les techniques étaient valables, dans la mesure où elles étaient subordonnées à cette recherche<sup>149</sup> ». L'éthique des surréalistes bruxellois était plus calculatrice ; pour ces derniers, d'après Raoul Ubac : « [l'art] est une manière de vivre – un effort pour concilier dans sa vie le rêve et l'amour<sup>150</sup> ».

Rappelons que Cobra est la première tentative d'organisation d'une association internationale d'artistes libres<sup>151</sup>. Pour Francesco Marelli, l'expérimentation esthétique des artistes libres est axée sur la provocation d'émotions nouvelles, une recherche formelle et visuelle ne générant d'aucune manière une fonction précise<sup>152</sup>. L'intention de Cobra a été d'exprimer une créativité artistique en tant que besoin premier humain. Dans cette logique, tous les Hommes, non seulement les « artistes », ont ce besoin d'exprimer leurs désirs propres et de les réaliser<sup>153</sup>. Ils sont pour un « antispécialisme » et « un ancrage social de l'activité artistique ». Selon l'architecte et auteur américain Mark Wigley, le groupe Cobra s'est intéressé à Jean Dubuffet autour de son approche « anti-esthétique », en ce qu'il rejetait la

<sup>147</sup> ou du Bureau International du Surréalisme Révolutionnaire.

<sup>148</sup> Stokvis, Willemijn, *Cobra: la conquête de la spontanéité*, op. cit., p. 445. Dès le début des années 1930, Dotremont a tenu à « la restauration d'une collaboration entre communisme (marxisme) et Surréalisme que Breton ne considérait pas ».

<sup>149</sup> Marelli, Gianfranco, « A New Living Architecture : the Situationists, the Urban Space, the Revolution », *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, vol.39, op. cit., p. 47.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 50.

distinction entre « le beau et le laid<sup>154</sup> ». C'est le caractère primitif qui « incite à retrouver le degré zéro de l'acte architectural, son sens, sa marque dans l'espace<sup>155</sup> ». Georges Bataille voit l'antiméthodologie et l'informe comme constitutifs d'un mode d'opération adopté pour créer une forme plus noble; une manière de ramener les choses à une perception terrestre. Bataille a souligné la dominance de la routine contemporaine. Il propose une distinction entre les conduites associées à l'art dans les rites et la part des sentiments reliés à l'attention, cette frontière de l'émotion opposant pour lui les premiers hommes « aux peuples arriérés de notre temps<sup>156</sup> ».

### L'imagination matérielle des Cobra

Cobra met à profit l'imagination matérielle (Bachelard). Il ne s'agit plus selon Lambert d'« imposer sa loi et [de] donner une forme préméditée. La matière est à présent ressentie comme un élément mystérieux doté d'un pouvoir inconnu, dont le sens ne peut être exprimé par des mots, et générateur d'une infinie quantité d'associations<sup>157</sup> ». Les membres de Cobra dont Heerup, Appel ou Jorn, laissent « le matériau jouer mystérieusement son rôle en des formes le plus souvent insaisissables d'où paraît s'éveiller une vie mythique<sup>158</sup> ». Jorn écrit en 1963 « avoir appliqué les concepts métaphysiques à la matière » [...] « la conception physique de l'âme, la science objective est la théorie de la pensée de la matière, de l'esprit de la

<sup>154</sup> Wigley, Mark, « Paper, Scissors, Blur ». *The Activist Drawing – Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, op. cit., p. 42.

<sup>155</sup> Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet*, op. cit., p.76. A ce sujet voir aussi : E. Guidoni, *L'Architecture primitive*, Paris, éd. Berger Levrault, pp. 32-36.

<sup>156</sup> Bataille, Georges [1955], *La peinture préhistorique Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Flammarion/SKIRA, 1980, p. 130.

Cf. Breton, André, *L'art magique*, op. cit., p. 105. « L'art, écrit par exemple M. Jacques Mauduit (*Quarante mille ans d'art moderne*), naquit de l'émotion profonde qui étreignit le primitif quand, par une première abstraction, il fit le rapprochement entre l'accident rocheux qu'il avait sous les yeux et tel animal qu'il avait observé ». [...] « Cette première abstraction transforma l'élan magique de l'esprit pré-artistique en émotion analogique, déjà esthétique, sinon intellectuelle. Il n'est pas impossible d'imaginer le processus matériel de cette opération « mystique » ».

<sup>157</sup> Stokvis, Willemijn, *Cobra: la conquête de la spontanéité*, op. cit., p. 298.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 408.



matière. La science subjective est la science de la perception de la matière, ou les intérêts de la matière ou de l'âme de la matière<sup>159</sup> ».

Pour l'artiste Étienne Martin, « Au XIXe siècle, la sculpture, c'était le général à cheval; au XXe siècle, pour nous, c'est le Palais Idéal du facteur Cheval!<sup>160</sup> ». Pour Asger Jorn, « Le facteur Cheval, plus qu'un artiste, a construit sa propre architecture monumentale<sup>161</sup> ». Les artistes de Cobra qui ont contribué à l'art informel « cherchaient la source originelle de la création, en prenant pour modèle les diverses formes de l'art primitif<sup>162</sup> ». Ils ont voulu « retrouver les valeurs naturelles, paradisiaques<sup>163</sup> ». À travers cette quête des origines, Cobra « défendait la réévaluation des expressions populaires<sup>164</sup> » (fig. 5.22).

Tout comme l'Art Brut s'est distingué du Surréalisme, le groupe Cobra, pour sa part, n'a eu que peu d'intérêt pour l'« art psychotique ou l'art spirite » et a investigué plus profondément l'art populaire, tentant de démontrer que la créativité peut s'accomplir en liberté totale<sup>165</sup>. Il se crée sur une distinction avec les surréalistes<sup>166</sup>, comme nous l'avons vu au chapitre III. Le Surréalisme belge a ainsi ouvert une voie distincte de celle du Surréalisme de Breton. Pour Lambert, « ce qui anime avant tous les Belges, c'est « un esprit de fureur devant le donné » (Christian Bussy)<sup>167</sup> ». L'automatisme au sens de Breton ne sera jamais mis de l'avant par les surréalistes belges. Pour le

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>160</sup> Lambert, Jean-Clarence, *2L'imagination matérielle*, op. cit., p. 138.

<sup>161</sup> Gevereau, Laurent, *Critique de l'image quotidienne Asger Jorn*, op. cit., p. 22.

<sup>162</sup> Stokvis, Willemijn, *Cobra: la conquête de la spontanéité*, op. cit., p. 10.

<sup>163</sup> Lambert, Jean-Clarence, « Portrait de l'artiste en utopien ». *New Babylon – Constant : art et utopie*, op. cit., p. 11.

<sup>164</sup> Stokvis, Willemijn, *Cobra: la conquête de la spontanéité*, op. cit., p. 91.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 443.

<sup>167</sup> Lambert, Jean-Clarence, *Cobra : un art libre* [1983], Paris, éd. Galilée, 2008, p. 45.

surréaliste belge Paul Nougé, « [q]ue l'homme aille où il n'a jamais été; éprouve ce qu'il n'a jamais éprouvé, pense ce qu'il n'a jamais pensé. Il faut l'y aider, il nous faut provoquer ce transport et cette crise, créons des objets bouleversants<sup>168</sup> ». Évoluant dans des univers de plus en plus mécanisés, les recherches de Cobra s'opposent à la reproduction en série pour retrouver l'« innocence de l'art » et sa spontanéité<sup>169</sup>.

La fusion de l'art et la vie est un objectif qu'ont partagé Dubuffet, Jorn, Constant et Debord. La thèse de certains membres de Cobra, comme celle de Constant ou encore d'Asger Jorn, puise dans le monde mythique et anthropologique pour dénoncer la perte des relations qui existaient entre l'art et la vie avant que ne s'impose la société moderne « utilitariste<sup>170</sup> ».

Dans ses « Positions anticulturelles », Dubuffet souligne qu'il « aspire à un art qui soit directement branché sur notre vie courante, un art qui prenne départ dans cette vie courante, qui soit notre vraie vie et de nos vraies humeurs, une émanation immédiate<sup>171</sup> ». Michel Thévoz, décrivant ce qui animait Dubuffet, souligne qu'il « pensait sincèrement que l'irruption de l'Art Brut allait entraîner l'effondrement des valeurs artistiques consacrées. Et surtout, Dubuffet relativisera ou récusera les distinctions faites communément entre l'art des fous, l'art des médiums et l'art tout court<sup>172</sup> ».

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>169</sup> Lambert, Jean-Clarence, « Portrait de l'artiste en utopien ». *New Babylon – Constant : art et utopie*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>171</sup> Dubuffet, Jean, « Positions anticulturelles ». *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, éd. Gallimard, vol. I, 1967-1995, p. 95.

<sup>172</sup> Thévoz, Michel, *Art brut, psychose et médiumnité*, *op. cit.*, pp. 109-110. (À ce sujet, voir la lettre de A. Breton du 20 septembre 1951 à l'intention de la Compagnie de l'Art Brut pour expliquer sa démission).

L'intérêt envers une culture artistique populaire existait pour le Surréalisme avant Cobra et l'Art Brut<sup>173</sup>; les surréalistes ont été les premiers à associer à leurs manifestations les œuvres en provenance des hôpitaux psychiatriques, naïves, « bizarres » et populaires<sup>174</sup>. Selon Brandini, c'est le concept d'expérience qui a pris son origine à travers l'approche des surréalistes. C'est certainement ce qui anime aussi l'autodidacte dont la création n'est qu'expérience et impulsions de *bricolage*<sup>175</sup>. Les bâtisseurs autodidactes spontanés que l'on a aussi désignés comme les « inspirés du bord des routes<sup>176</sup> », ou comme les auteurs d'« environnements spontanés populaires<sup>177</sup> », ont été actifs dans ce domaine bien avant les théories situationnistes<sup>178</sup>. À ses débuts, l'Internationale situationniste s'est faite porte-parole de projets utopiques, dirigeant de telles réappropriations de l'environnement par le prolétariat<sup>179</sup>. C'est dans ce contexte qu'Asger Jorn réalise son jardin à Albisola sur la Riviera, à une centaine de kilomètres d'Alba où Constant travaille (fig. 5.23 et 5.25 – 5.26). Guy Debord rappelle que pour un temps, Jorn était le seul à mener une critique de l'architecture répressive<sup>180</sup>.

<sup>173</sup> Gevereau, Laurent, *Critique de l'image quotidienne Asger Jorn*, Paris, éd. Du Cercle d'Art, coll. Diagonales, 2001, p. 20. Dans un article publié le 20 mai 1955 dans la revue *Potlatch*, le journal de l'International Lettriste « L'architecture et le jeu » par Guy-Ernest Debord, une photographie de Jacques Fillon (fig. 5.24) marchant dans le Palais Idéal de facteur Cheval fait référence à Breton, ayant été photographié au même endroit en 1931 (*Les vases communicants*). Debord a écrit : « nous sommes les seuls personnalités légitimes de cette référence inévitable au jeu et à l'architecture spontanée. » (*Ibid.*, p. 21.)

<sup>174</sup> Montpied, Bruno, « Outsider Art, the Situationist Utopia: A Parallel ». *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, vol.39, op. cit., p. 20-21. (note 4).

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 31. (note 18)

<sup>176</sup> Verroust, Jacques et Lacarrière, Jacques, *Les inspirés du bord des routes*, Paris, Ed. Le Seuil, 1978.

<sup>177</sup> Montpied, Bruno, *Éloges des jardins anarchiques*, op. cit., p. 9.

<sup>178</sup> Montpied, Bruno, « Outsider Art, the Situationist Utopia: A Parallel ». *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, vol.39, op. cit., p. 38.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>180</sup> Cf. Debord, Guy, « De l'architecture sauvage », 1972. In Jorn, Asger, *Le Jardin d'Albisola*, <http://juralibertaire.over-blog.com/article-6220914.html>



#### V.4 Langage naturel de la Révolte

La nouvelle esthétique contre-fonctionnaliste de Jorn tient pour essentielle la charge émotive et symbolique que les membres du Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste (M.I.B.I., fondé en 1953) associent aux œuvres d'arts expérimentales, ou encore aux objets issus de l'art populaire<sup>181</sup> ».

Avec le M.I.B.I., ce sont l'action psychogéographique et l'activité expérimentale qui remplacent l'« éducation ». Asger Jorn a créé le M.I.B.I. pour contrarier le Nouveau Bauhaus (*Hochschule für Gestaltung*) de l'architecte-sculpteur suisse Max Bill à Ulm en Allemagne<sup>182</sup>, après le refus de ce dernier d'intégrer le point de vue d'un plasticien comme Jorn. Pour M. Bill, le développement de l'architecture « est lié à la reproduction industrielle<sup>183</sup> ». Cette période est marquée par l'architecture fonctionnaliste réduite à la seule expression d'« architecture moderne »<sup>184</sup>. Le mouvement de Jorn est créé contre cette domination du fonctionnalisme<sup>185</sup> : « L'esthétique de M.I.B.I. a de son côté proposé une activité collective, humaine, spontanée de peintres, poètes, céramistes et architectes, sans subdiviser les beaux-arts, le design, le *craft* et le design industriel, pour prendre les rues pour ateliers, en finir avec la séparation entre l'art et le quotidien, et réintégrer

<sup>181</sup> Pezolet, Nicola, « *Le Bauhaus Imaginiste contre un Bauhaus Imaginaire* » : la polémique autour de la question du fonctionnalisme entre Asger Jorn et Max Bill, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de maîtrise en histoire de l'art pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.), Département d'histoire, Faculté des lettres, Université Laval, Québec, 2008, p. 106.

<sup>182</sup> « Il participe à la conception architecturale et pédagogique d'une école des arts appliqués destinée à prendre la suite du Bauhaus : « Hochschule für Gestaltung » (École supérieure de la forme), à Ulm (Allemagne) ».

<sup>183</sup> Stokvis, Willemijn, *Cobra: la conquête de la spontanéité*, op. cit., p. 316.

<sup>184</sup> Constant. In *The Activist Drawing – Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, op. cit.

<sup>185</sup> « Connaissant très bien le capital symbolique du terme Bauhaus pour les artistes et les architectes, Jorn l'emploie afin de rassembler des personnes issues d'horizons divers, recréant ainsi un réseau international d'artistes expérimentaux qui luttera contre l'esthétique du design industriel minimaliste ». p. 95.

l'art avec l'environnement<sup>186</sup> ». C'est à l'occasion d'une conférence dans la ville italienne Cosio d'Arrascia que le mouvement international pour un Bauhaus Imaginiste fusionné avec la *London Psychogeographical Association*<sup>187</sup> (LPA, Association psychogéographique de Londres) et l'Internationale lettriste forme l'Internationale situationniste en 1957. La critique de Jorn envers le Nouveau Bauhaus est centrée sur l'approche historique et artistique de Max Bill qui, selon Jorn, réprime : « les aspects « psychologique » et « esthétique » du *design* et de l'architecture ». Sur cette question de l'empathie, Jorn a écrit :

« L'aspect esthétique d'une chose, c'est son extérieur, sa communication directe ou son effet immédiat sur nos sens, sans compter avec son utilité et sa valeur structurelle. C'est son don d'attirer notre attention, d'éveiller notre curiosité et notre intelligence, de nous choquer et de nous surprendre<sup>188</sup> ».

Du point de vue des Cobra, l'expression d'une créativité artistique est un besoin humain primordial. Pour Asger Jorn, la conception de l'art comme « expression de soi » est dépassée avec l'expérience moderne. C'est ce qu'il dénonce par sa nouvelle esthétique contre-fonctionnaliste. Pour Deleuze, contrairement à ce qu'annonce la psychanalyse, il faut aller au-delà de cette recherche de notre « moi ». Dans cette perspective, il met de l'avant le concept de déterritorialisation, décrit avec Guattari dans *Mille Plateaux*. Pour Deleuze et Guattari, le concept est associé à la notion de désir qui s'oppose à l'organisme. Chez les situationnistes,

<sup>186</sup> Traduit de Hunt, Jeremy, « Casa Asger Jorn ». *Art & Architecture Journal*, Ceramic City & the public Realm, No. 68/69, Londres, automne 2009, p. 31.  
<http://www.cobra.li/casajorn.pdf>

<sup>187</sup> À propos de la psychogéographie : « l'étude de l'action de l'environnement géographique sur la psyché humaine représente un thème central pour le nouveau mouvement. La connaissance de cette action se traduit par la confection de cartes topographiques des routes et lieux par lesquels il serait possible d'effectuer des trajets dérégulant le quotidien – appelés les « dérives » –, des trajets tracés par les situationnistes sur le plan de villes telles que Paris » Stokvis, Willemijn, *Cobra*, op. cit., p. 390.

<sup>188</sup> Jorn, Asger, « Contre le Fonctionnalisme » (30 oct. 1954) dans *Pour la forme*, op. cit. p. 26. cité dans Pezolet, Nicola, « Le Bauhaus Imaginiste contre un Bauhaus Imaginaire » : la polémique autour de la question du fonctionnalisme entre Asger Jorn et Max Bill, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de maîtrise en histoire de l'art pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.), Département d'histoire, Faculté des lettres, Université Laval, Québec, 2008, p. 102-103.



c'est l'espace urbain qui est investi d'un art de la dérive expérimentale, fait de déterritorialisation et de reterritorialisation.

Bruno Montpied dans son article « Outsider Art, The Situationist Utopia : A Parallel » cite Constant Nieuwenhuys en 1948 qui écrit : « Ce qui caractérise l'art populaire est son expression vitale, directe et collective<sup>189</sup> » [...] « L'origine de l'art est instinctif et par conséquent matérialiste. Le sujet des valeurs primitives concerne un langage de « vérité » qui s'exprime au moment où l'instinct fait surface<sup>190</sup> ». Nelson Goodman précise, concernant l'architecture, qu'elle ne peut être interprétée en termes de « vérités » liées au savoir parce qu'elle ne vise pas à communiquer directement : « *Architecture and nonobjective painting and most of music have no subject. Their style cannot be a matter of how they say something, for they do not literally say anything; they do other thing, they mean in other ways*<sup>191</sup> ». Les idéaux de Dubuffet<sup>192</sup> correspondent sur le plan théorique à l'idée de Nelson Goodman lorsqu'il avance que l'acquisition de connaissances peut être identifiée à l'approche d'une « vérité ».

Montpied illustre son article par des reproductions du *Jardin-de-Nous-Deux* de Charles Billy. Selon lui, le désir de bâtir des architectures spontanées comme celles de Cheval, Simon Rodia, Picassiette ou Billy est directement proportionnel au sentiment pathétique de la non-existence. Les bâtisseurs se sentent exclus de la société, ayant atteint l'âge de la retraite : « leur « Palais Idéal » est né de cette

<sup>189</sup> Montpied, Bruno, « Outsider Art, the Situationist Utopia : A Parallel ». *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, vol.39, op. cit., (note 14).

<sup>190</sup> Dubuffet, Jean, *Honneur aux valeurs sauvages*, 1951. In Montpied, Bruno, « Outsider Art, the Situationist Utopia : A Parallel ». *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, vol.39, op. cit., p. 23.

<sup>191</sup> Goodman, Nelson, *Ways of worldmaking*, op. cit., p. 123.

<sup>192</sup> Dubuffet se questionnait à savoir si des caractéristiques distinguaient l'artiste détenu ou interné de celui complètement intégré à la société. Cette relative solitude assurée par l'architecture de l'internement constitue selon Dubuffet l'un des critères d'« authenticité » de l'Art Brut. L'originalité qui est en chacun de nous est opprimée par l'éducation et les contraintes sociales.



répression inacceptable. L'expérimentation est pour eux le langage naturel de leur révolte<sup>193</sup> ».

Les Cobra ont visé un travail collectif désintéressé et les pratiques de l'Internationale situationniste se sont engagées une production collective et anonyme<sup>194</sup>. À cette liberté nouvelle, on est tenté d'associer le travail de Richard Greaves (fig. 5.27). Ses cabanes sont ouvertes aux gestes des passants et au temps, qui les transforment. Elles s'étendent aux limites du possible. Il projette des transformations autonomes de ses structures dans le temps. On croit reconnaître des habitations devant ses « mégasculptures » alors qu'elles sont inhabitables.

Henry Heerup, qui relève selon J.-C. Lambert des artistes « expérimentalistes<sup>195</sup> », s'intéresse aux formes d'art primitif africain et océanique, ainsi qu'à celles de la préhistoire; elles « évoluent vers une expression plus libre<sup>196</sup> » et cherchent, comme les artistes danois ayant exposé dans le cadre de l'exposition Høst en 1942 et qui allaient former Cobra, la « pureté à partir de laquelle travaillaient ces primitifs, avant toute l'emprise de la tradition occidentale<sup>197</sup> ». Il faut noter qu'avant eux, Brancusi s'inspirait déjà de l'art populaire roumain<sup>198</sup>.

Heerup entretient le lien le plus étroit avec la tradition populaire<sup>199</sup>. Il a réalisé le jardin de Rødovre, à Copenhague<sup>200</sup>, dont les principales sources d'inspirations sont

<sup>193</sup> Montpied, Bruno, « Outsider Art, the Situationist Utopia: A Parallel ». *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, vol.39, op. cit., p. 32.

<sup>194</sup> Stokvis, Willemijn, *Cobra: la conquête de la spontanéité*, op. cit., p. 318.

<sup>195</sup> Lambert, Jean-Clarence, « Portrait de l'artiste en utopien ». *New Babylon – Constant : art et utopie*, op. cit., p. 12.

<sup>196</sup> Stokvis, Willemijn, *Cobra: la conquête de la spontanéité*, op. cit., p. 124.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>199</sup> Montpied, Bruno, « Outsider Art, the Situationist Utopia : A Parallel ». *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, vol.39, op. cit., p. 119.

l'élémentaire, la matière, le matériau brut<sup>201</sup>. Lambert évoque l'« artiste naturel », inclassable, à travers sa description du jardin de Heerup qui :

« (...) tient du Paradis terrestre et de l'enclos du brocanteur. Lieu enchanté dont Heerup est le Prospère : il y règne sur une peuplade de pierres heureuses, objets saugrenus posés sur des socles – très important les socles! – n'importe où dans l'herbe de la prairie, et plus ou moins sagement rangées dans la cabane du fond, l'atelier, une réserve d'images peintes [...] <sup>202</sup> ».

### L'anticulturalisme et l'art populaire

Au sujet des beaux-arts, Jean-Marie Shaeffer précise qu'« il faut se rendre à l'évidence que la fonction esthétique n'est pas une condition indispensable pour qu'un produit humain soit une œuvre d'art<sup>203</sup> » ; et il poursuit en nous indiquant que l'expression « œuvre d'art » n'était pas employée avant le XIXe siècle où seule « la notion générique ART s'appliquait à toutes les productions humaines en tant qu'opposées aux ouvrages de la nature<sup>204</sup> ». À la lumière de cette non-condition au sujet de l'art et de la fonction esthétique, l'idée avancée par Étienne Souriau qu'il n'y aurait pas « à proprement parler d'art brut<sup>205</sup> », mais un Art, revêt une certaine pertinence.

Notons que le sociologue Pierre Bourdieu conteste les positions de Dubuffet, lorsqu'il perçoit l'Art Brut comme « une sorte d'« art naturel » ». Pour Bourdieu cet

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>203</sup> Shaeffer, Jean-Marie, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, Essais, 1996, p. 14.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>205</sup> Souriau, Étienne, « Brut », in *Vocabulaire d'esthétique*, France, Presses Universitaires de France, 1990, p. 280.

état « naturel » n'existe que par un décret « arbitraire » des plus raffinés<sup>206</sup> et ses expressions plastiques « ne peuvent apparaître comme telles qu'à un « œil » produit [...] par le champ artistique, donc habité par l'histoire de ce champ<sup>207</sup> ».

Jean-Clarence Lambert<sup>208</sup> écrit au sujet du refus de l'autorité en art qu'il est un « anticulturalisme » qui prépare celui de Cobra, comme il rejoint celui de Dubuffet<sup>209</sup>. Lambert relève une étape importante vers la formation de Cobra, lorsqu'en 1945, le manifeste du Nouveau Réalisme adressé au MOMA de New York notamment signé par Asger Jorn, avance que : « Notre art est un nouveau réalisme, fondé, non sur une structure intellectuelle comme à la Renaissance, mais sur des possibilités naturelles de composition et sur un développement libre de l'homme [...] notre méthode de travail s'apparente à la spontanéité picturale immédiate de Picasso [...] »<sup>210</sup>. Pour Lambert, le Nouveau Réalisme met en scène de « nouvelles réalités<sup>211</sup> », parmi lesquelles la spontanéité créatrice. Ainsi, Cobra est un regroupement dont la tendance dominante serait « spontané-expressionniste<sup>212</sup> ».

### **Les architectures du langage Cobra** **Le jardin à Albisola d'Asger Jorn**

Jorn a fait l'achat de deux propriétés voisines en 1957 et 1959 pour y installer sa résidence-atelier dans une maison rustique qu'il agrandit de murs travaillés essentiellement en tuiles peintes, reliefs en plâtre, coquillages et galets<sup>213</sup>. Il crée un

<sup>206</sup> Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 342. In Peiry, Lucienne, *L'Art Brut*, op. cit., p. 11.

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> Lambert, Jean-Clarence, *Cobra : un art libre*, op. cit.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>213</sup> Extrait traduit de Hunt, Jeremy, « Casa Asger Jorn ». *Art & Architecture Journal*, Ceramic City & the public Realm, No. 68/69, Londres, automne 2009, p. 29. [<http://www.cobra.li/casajorn.pdf>]



environnement fait de mosaïques, d'incrustations de sculptures variées, de fresques. Il est intervenu sur tous les terrains qui lui étaient accessibles depuis sa villa en Italie<sup>214</sup>. Comme le rapporte Jeremy Hunt dans son article du *Art & Architectural Journal*, la villa de Jorn évoque autant les châteaux de Louis II de Bavière, le parc Güell et la Sagrada Família de Gaudí à Barcelone, que le Palais Idéal de facteur Cheval (1897), mais avec une vision plus domestique du palais. La *Casa Jorn*<sup>215</sup> privilégie le langage de la matière. Guy Debord, dans l'introduction à l'ouvrage de Jorn sur son jardin, écrit:

« Et dans cette habitation italienne, mettant une fois de plus la main à la pâte, Jorn montre comment, aussi sur cette question concrète de notre appropriation de l'espace, chacun pourra entreprendre de reconstruire autour de lui la Terre, qui en a bien besoin. Ce qui est peint et ce qui est sculpté, les escaliers jamais égaux entre les dénivellations du sol, les arbres, les éléments rajoutés, une citerne, de la vigne, les plus diverses sortes de débris toujours bienvenus, tous jetés là dans un parfait désordre, composent un des paysages les plus compliqués que l'on puisse parcourir dans une fraction d'hectare et, finalement, l'un des mieux unifiés. Tout y trouve sa place sans peine.

Pour qui n'oublie pas les relations conflictuelles et passionnées, et par la force des choses restées assez distantes, des situationnistes et de l'architecture, ceci doit apparaître comme une sorte de Pompéi inversée : les reliefs d'une cité qui n'a pas été édifiée. De même que la collaboration d'Umberto Gambetta à tous les aspects de l'ouvrage y apporte, sinon le jeu collectif dont Jorn a exposé les perspectives pour le dépassement de la culture et de la vie quotidienne séparées, du moins son plus strict minimum.

Le Facteur Cheval, plus artiste, avait bâti tout seul une

<sup>214</sup> <http://www.el-fix.com/jornshus.htm>

<sup>215</sup> Casa Museo – villa Jorn, via d'Annunzio (via Gabriele d'Annunzio poeta)  
Giuliano Arnaldi, conservateur +39 329 96 11927  
Albisola municipality at +39 019 482295  
<http://www.cobra.li/Jornvilla.html>

architecture monumentale ; et le roi de Bavière eut de plus grands moyens. Jorn a ébauché, entre autres choses et en passant, cette sorte de village fâcheusement borné à la superficie d'une si petite 'propriété privée' et qui témoigne de ce que l'on peut commencer à faire, comme le disait un autre de ceux qui posèrent les bases du mouvement situationniste, Ivan Chitchevlov, 'avec un peu de temps, de chance, de santé, d'argent, de réflexion (et aussi) de bonne humeur...'<sup>216</sup> ».

Jorn s'écarte de « l'« art brut » qui l'intéresse, en ce qu'il s'approprie des formes diverses et dévalorisées pour les transmuter<sup>217</sup> ». La logique de Jorn postule que si le réel délivre plusieurs interprétations possibles, plusieurs narrations, il favorise la déconstruction du récit, les « suites narratives (en permutation) » et l'exploration du grotesque<sup>218</sup>.

Il a vu la nécessité de construire des maisons fascinantes dans lesquelles « le rôle unique de l'architecture est de servir les passions humaines<sup>219</sup> ». La maison devait être « une machine visant à choquer, à fasciner, une machine relevant l'humain et l'expression universelle. C'est la nouvelle architecture<sup>220</sup> ». À ce propos, Jorn a écrit à l'artiste peintre nucléariste<sup>221</sup> italien Enrico Baj qu' : « une maison n'est pas une

<sup>216</sup> Guy Debord, « De l'architecture sauvage », septembre 1972. Dans Asger Jorn, « Le jardin d'Albisola », décembre 1974, Rurin, ed. d'Arte, Fratelli Pozzo, 1974.

<sup>217</sup> Stokvis, Willemijn, *Cobra: la conquête de la spontanéité*, op. cit., p. 91.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>219</sup> Jorn, Asger, *Lettre à Enrico Baj*, Déc. 1953. cité par Marelli, Gianfranco, « A New Living Architecture : the Situationists, the Urban Space, the Revolution ». *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, op. cit., p. 52.

<sup>220</sup> Marelli, Gianfranco, « A New Living Architecture : the Situationists, the Urban Space, the Revolution », *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, op. cit., p. 52.

<sup>221</sup> « En effet, le mouvement nucléariste s'attaquait avec véhémence depuis déjà deux ans au design moderniste et aux tendances formalistes abstraites par une série d'expositions valorisant les expérimentations picturales ». Pezolet, Nicola, *Le Bauhaus Imaginiste contre un Bauhaus Imaginaire* : la polémique autour de la question du fonctionnalisme entre Asger Jorn et Max Bill, op. cit., p. 98.

machine à habiter, mais une machine à surprise et à impressionner<sup>222</sup>». Cette machine fascinante et choquante, nous la retrouvons chez Robert Garcet, contemporain des situationnistes et de Cobra, avec sa Tour, objet d'histoire et de science, mais aussi « objet bouleversant » pour reprendre les mots du surréaliste belge Paul Nougé.

### V. 5 L'œuvre de Robert Garcet

Robert Garcet crée sa Tour dans le bois d'Eben-Ezer à Ében-Émael en Belgique à partir de 1952. Le projet devait être achevé au niveau de la structure en 1964 ; l'ensemble du travail s'est étendu sur une vingtaine d'années. Lorsqu'il décrit son travail, Garcet souligne qu'« [i]l s'agissait de reconstruire une Jérusalem d'utopie<sup>223</sup> ». La Tour se dresse en signe du millénium de Jean, soit du septième millénaire. Pour son auteur : « En début du dernier heptamère 1789-1964, la démolition de la Bastille est la parfaite antithèse de l'érection d'Eben-Ezer<sup>224</sup> ». Garcet voit l'histoire comme cyclique, tente d'identifier son rythme et écrit : « Une douzaine de cycles différents drainent ainsi l'Histoire avec un enchaînement cohérent presque parfait. Le fait d'avoir bâti la Tour *Eben-Ezer*, le fait d'avoir écrit l'*Heptaméron*<sup>225</sup>, c'est une seule et même chose<sup>226</sup> ».

<sup>222</sup> Jorn cité par Bandini 555. In Montpied, Bruno, « Outsider Art, the Situationist Utopia: A Parallel ». *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture*, vol.39, op. cit., p. 38.

<sup>223</sup> Prévost, Claude et Clovis, *Les bâtisseurs de l'imaginaire*, op. cit. p. 185.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>225</sup> Robert Garcet au sujet de l'*Heptaméron*, livre qu'il a écrit pour l'essentiel en 1944-45. Cet ouvrage est pour Garcet « un travail d'adolescent pour essayer de comprendre la vérité de l'Histoire. [...] J'ai écrit l'*Heptaméron* pour restituer la voix de ceux que l'on a fait taire, de façon à dire ce que l'on a empêché de dire et à montrer ce que l'on a empêché de voir. Je n'ai rien inventé. L'*Heptaméron* est le résultat de recherches que tout le monde peut faire. L'*Heptaméron* est un bâtiment de dates, de faits, de gestes : le geste de l'Humanité depuis quatre mille ans. Une tour dans le temps et dans l'espace ». In Robert Garcet cité par Prévost, Claude et Clovis, *Les bâtisseurs de l'imaginaire*, op. cit., p. 189.

<sup>226</sup> Robert Garcet cité par Prévost, Claude et Clovis, *Les bâtisseurs de l'imaginaire*, op. cit. p. 189.



Laurent Gervereau soulève que cette période est marquée par un « rationnel triomphant », où le marxisme est vu comme une science<sup>227</sup>. Garcet rassemble derrière l'image d'une tour portant les symboles d'espérance et de paix, une collection de pierres de silex pour créer l'image matérielle de son livre *l'Heptaméron*. Il s'improvise archéologue, documente les morceaux de silex, établit un classement pour en répertorier les sens qui se multiplient à travers ses observations.

Garcet ancre sa vision encyclopédique du monde dans son architecture. Il dresse un symbole, une « anti-tour ». Le projet est construit en « Pierres figures »<sup>228</sup>, qu'on peut associer aux proto-images (images brutes) de Dubuffet : en creusant les fondations de la tour, qui allait être autant souterraine qu'aérienne, il fait des découvertes historiques et géologiques. Il exhume des fossiles de mosasaures, des vestiges d'hommes préhistoriques. Sur ces découvertes, il fonde sa théorie des origines de l'homme. Chaque pierre composant la tour de silex représente ainsi une figure que Garcet a répertoriée, dessinée et nommée. D'après sa théorie, chacune est un morceau de pierre sculpté par des êtres primitifs. À travers les figures attribuées à leurs formes, c'est une nouvelle préhistoire qu'il imagine. Le matériau brut devient un symbole associé à un nouveau temps primitif : les silex, qu'il nomme « gastérajós », sont les témoins fossiles d'une civilisation qu'il a découverte. Ce sont des sculptures d'un temps premier liées à l'action du processus gastrique d'une faune microscopique et d'une civilisation qui connaissait l'art de les ramollir.

Les images matérielles de l'intimité selon Bachelard<sup>229</sup> trouvent appui dans les intuitions alchimiques. Si l'on suit son raisonnement, c'est une imagination pessimiste qui s'inscrit dans le travail de Garcet. Les interprétations ne sont pas plus roses du côté du psychanalyste Ernest Fraenkel, qui a étudié « l'instance digestive » : l'« âme gastrique » est essentiellement sadique.

<sup>227</sup> Gervereau, Laurent, *Critique de l'image quotidienne Asger Jorn*, op. cit., p. 65.

<sup>228</sup> ou en « silex œuvres » [<http://www.musee-du-silex.be/biographie.php#panel1-3>]

<sup>229</sup> Bachelard, Gaston, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, op. cit., p. 79.

Garcet a été témoin des célébrations entourant la découverte de l'atome, en particulier avec l'exposition internationale de Bruxelles en 1958, commémorant avec l'Atomium une célébration de cette avancée majeure.<sup>230</sup> Il ne suit pas les apôtres du progrès nucléaire : il édifie un monument qui dénonce cette découverte comme l'agent d'une catastrophe terrible depuis les bombardements de Hiroshima et Nagasaki en 1945. Il impose un message qui doit lui survivre : la Tour est l'illustration d'une version nouvelle de l'histoire, nouvelle Babylone tragique qui s'oppose au ludique d'un Constant. Elle se dresse sur les bases d'une nouvelle origine, elle aborde de « nouvelles réalités ». Sur cette vision, Garcet a su rallier les membres de sa famille et ses proches pour l'aider à construire.

L'invention des « gastérajós » lui procure l'origine la plus lointaine qu'on puisse imaginer, et en assure le sens premier. C'est le mystère de la matière, du silex, qui a éveillé en Garcet la vision d'un autre monde. La pierre est le symbole d'un primitivisme. Elle est élément premier portant, au sens des images souterraines de Bachelard, le sens et l'image du repos.

Selon John MacGregor, les recherches d'un art « a-culturel » trouvent en l'art paléolithique une possibilité de découvrir des exemples qui non pas été influencés par l'histoire<sup>231</sup> ; mais cela semble peu vraisemblable, car même l'art de la période glaciaire est l'héritier de traditions, de formes, de significations et de techniques. Le résultat des observations sur les silex bruts de Garcet le conduit à situer le début de l'histoire de l'humanité quelque soixante-dix millions d'années plus tôt, bien au-delà des hypothèses les plus anciennes des anthropologues. Ses observations des silex qu'il dessine et annote sont des représentations de l'inconscient. La tour se présente comme un centre d'archives et d'exposition de ses recherches et de ses

<sup>230</sup> Gevereau, Laurent, *Critique de l'image quotidienne Asger Jorn*, op. cit., p. 83.

<sup>230</sup> Lambert, Jean-Clarence, *Cobra : un art libre*, op. cit., p. 56.

<sup>231</sup> MacGregor, John, « The Tower of Eben-Ezer ». *Raw Vision, International Journal of Intuitive and Visionary Art*, no. 24, Londres, éd. John Maizels, automne 1998, p. 45.

découvertes. L'œuvre complète de Garcet avec sa tour, ses découvertes archéologiques, ses encyclopédies et ses actions manifestes, pourrait bien représenter une synthèse des mouvements surréalistes, de Cobra et des situationnistes.

La construction a sept étages « Eben-Ezer est bâtie selon le chiffre sacré 7. Ses étages rappellent ceux de la tour de Babel E-Temen-An-Ki, la « maison du fondement du ciel et de la terre », la montagne du dieu Marduk, le dieu sauveur créateur de la mythologie babylonienne. Le premier étage est dans la terre, le septième dans le ciel<sup>232</sup> ». Empreinte de religion, d'histoire, d'imagination et de vie, elle s'élève à vingt mètres au-dessus du sol. Sous la tour s'étendent environ huit cents mètres de tunnels, vestiges des anciennes mines de silex. Le Musée du Silex est situé dans ce souterrain fermé aux visiteurs. On retrouve ici l'image de vastes cités souterraines, conformes aux rêves apocalyptiques du Livre des Révélation et de la vision d'Ezekiel<sup>233</sup> : pendant cette période très lointaine, il y avait sur Terre des créatures intelligentes et ingénieuses qui possédaient des pouvoirs « super naturels » qui correspondaient à l'image des dieux<sup>234</sup>. Assistés de ces derniers et de leur connaissance de la magie, les anciens hommes se battaient avec des démons et des monstres pendant le déluge immanent, les convulsions géologiques et les cataclysmes. MacGregor voit une similitude entre cette laborieuse réinterprétation de la réalité et l'autre monde construit par les spiritualistes du XIXe et du début du XXe siècle<sup>235</sup>. Le projet est encyclopédique, il réunit ses textes, ses peintures, ses sculptures, son architecture et ses concepts théoriques dans une approche dont la forme est indéniablement scientifique.

<sup>232</sup> Prévost, Claude et Clovis, *Les bâtisseurs de l'imaginaire*, op. cit., p. 197.

<sup>233</sup> Garcet, Robert, *Révélation du Peuple Ancien*, Eben-Ezer, 1970. In MacGregor, John, « The Tower of Eben-Ezer ». *Raw Vision*, no. 24, op. cit., p. 48.

<sup>234</sup> *Eben-Ezer*, Robert Garcet au sujet de lui-même, p. 42. In MacGregor, John, « The Tower of Eben-Ezer ». *Raw Vision*, no. 24, op. cit., p. 48.

<sup>235</sup> Cf. Flournoy, Theodore, *From India to the Planet Mars* [1900], 1963. In MacGregor, John, « The Tower of Eben-Ezer ». *Raw Vision*, no. 24, op. cit., p. 49.



## Conclusion

### Les prémisses d'une *architecture outsider*, entre rationnel et pathologique, mythe et raison

Nous avons tenté de rassembler une collection de situations architecturales à travers l'histoire sous la marque de la folie. L'ensemble des œuvres étudiées a été abordé sous l'angle des *folies* de l'architecture, et ce d'après les maintes significations associées à ce terme.

Notre recherche a montré des exemples qui puisent leurs images, tout autant dans la nature de l'homme que dans son inconscient, et qui tentent de représenter ces images souvent impossibles à décrire, voire à nommer. La folie, lieux des explorations architecturales les plus débridées, les fabriques, l'architecture du réconfort inspirée par les châteaux de Bavière au XIXe siècle, expriment cet irrationnel de l'architecture. Au tournant du XXe siècle, le *Palais Idéal* a franchi un nouveau seuil de l'irrationnel. Il a ravivé la tradition du rocaillage et de sa pratique populaire, des folies de jardin, avec l'image du palais-grotte<sup>1</sup>. Il constitue une *architecture monstrueuse* par l'hybridation des archétypes de la grotte, du labyrinthe et du château. Cheval y ravive les images premières et archétypales de l'habitation, tant celle de la grotte que celles du nid, de la conque et du cocon. L'image de la coquille est ici riche et intrigante à la fois, puisqu'elle véhicule la forme d'un espace de vie qui évolue avec son occupant.

En récapitulant le parcours qui nous a mené à la possibilité d'une *architecture outsider*, nous avons vu qu'il faut remonter à la Renaissance pour retracer la bifurcation entre l'entendement de ce qui est rationnel et de ce qui est pathologique, ouvrant à un changement de valeur, que nous avons souligné avec l'image de la grotte et son pendant artificiel nouvellement admis. Avec l'idée d'une architecture

---

<sup>1</sup> Comme nous l'avons vu au chapitre I, cette folie qui menace l'ordre raisonnable a aussi été explorée à travers des périodes distinctes de l'histoire de l'architecture occidentale, notamment avec les ouvrages de rocailles et le retour du grotesque au XVIIIe siècle.

ouverte sur l'imaginaire, ce sont les grotesques qui ont illustré les premières constructions relevant d'une fiction et qui représentent une catégorie d'expressions déjà « outsiders », déjà en totale rupture avec l'art classique. Elles s'inscrivent dans des jardins vus comme des paysages, lieux privilégiés de l'expression de l'imaginaire à la Renaissance. Parmi les théoriciens de l'environnement qui s'intéressent aux notions d'Art Brut, Bernard Lassus a établi une relation entre le jardin de Bomarzo achevé au XVI<sup>e</sup> siècle et les jardins de ses habitants-paysagistes<sup>2</sup>, établissant de facto une première connexion entre les architectures officielles et les *architectures outsiders* : l'idée de repenser le paysage en s'appuyant sur le récit, le mythe et la culture populaire apparaît. L'esthétique des fabriques et des grottes des jardins maniéristes est en partie le résultat de cette dualité de la raison et du mythe.

Les jardins du XVI<sup>e</sup> siècle deviennent des versions fictives du paradis terrestre. La villa des merveilles renvoie aux thèmes de la mythologie ; les fabriques de jardin deviennent les supports de la vision du monde de leurs créateurs ou de leurs commanditaires. Les créateurs deviennent en quelque sorte des illuminés, comme s'ils avaient subi une forme de révélation. L'observation d'une nature « sauvage » inspire l'image d'infini, d'éternité. Dans les cas des œuvres du *Répertoire*, c'est la certitude de l'auteur qu'il peut lui-même se surpasser, qu'on a jugée pathologique.

Les bases d'une tradition de la *maison dans la nature* du XVIII<sup>e</sup> siècle avec ses collections de rocailles, de plans d'eau et d'éléments décoratifs tous artificiels, nous rapprochent des folies de l'architecture et des fabriques. La majorité des œuvres du *Répertoire* est située à l'extérieur des centres urbains et fait écho à cette tradition. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, cette réinvention du mythe par la raison elle-même fixe les frontières entre le *croyable* et l'*incroyable*.

Le rituel d'installation par le bricolage s'est développé avec les fabriques à partir de la tradition de la *maison dans la nature* qui va marquer la forme de la maison suburbaine. Dès lors, le jardin autour de la maison est l'espace dédié au rêve, le

<sup>2</sup> Cette relation est établie quant à l'usage du modèle réduit et à la création d'un *musée brut*.

« lieu mythologique des rapports idéaux entre les hommes<sup>3</sup> ». C'est aussi le jeu d'illusion qu'opère le transfert d'échelle en trompe-l'œil privilégié par l'usage de la miniature, ce que souligne Bernard Lassus et que l'on retrouve manifestement chez Billy dans son *Jardin-de-Nous-Deux*. Avec les fabriques, la nature est réinventée en un jeu d'artifices.

Nous éloignant de la tradition, l'exemple des folies de l'architecte Bernard Tschumi nous a renvoyé quant à lui à un sens nouveau du mot folie, celui de l'errance, pour reprendre Derrida qui décrit l'ensemble éponyme d'« architecture autre », d'« architecture de l'autre<sup>4</sup> ».

Les positions anticulturelles de l'Art Brut, la notion d'anti-design du Nouveau Brutalisme ainsi que les folies et fabriques de jardins nous ont permis de lire le processus empirique et expérimental de la genèse architecturale au-delà de la fonction de l'habitat. Avec les Cobra, avec Jorn, elles nous ont ouvert aux démarches tissant directement des liens entre l'Art Brut et l'architecture. Ils démontrent qu'il n'y a pas d'impasse ni d'obstacle à investir la discipline architecturale avec les connaissances issues de l'Art Brut. Si les correspondances sont souvent ténues, elles ravivent des théories supplantées par le rationalisme, et apportent un regard complémentaire sur la postmodernité.

### **L'*architecture outsider*, exemple d'hybridité et l'ouverture à la plasticité de l'objet architectural**

La part d'irrationnel des architectures étudiées qui nous est apparue la plus récurrente se reconnaît dans le désir de signifier l'éternité. Le fait que les *architectures outsiders* soient des constructions réalisées sans norme, motivées du

---

<sup>3</sup> Déjà cité au chapitre IV. Jarreau, Philippe, *Du bricolage : archéologie de la maison*, op. cit., p. 101.

<sup>4</sup> Notons que l'« architecture autre » est aussi la formule utilisée par Banham pour désigner une lignée d'architectures marquées par les variantes novatrices de l'emploi du béton armé, que l'on retrouve notamment chez les Nouveaux Brutalistes.



désir de signifier l'impossible, démontre que la connexion entre l'irrationnel et le rationnel se trouve à la source de toute architecture. Notre recherche montre le lien entre les œuvres étudiées et diverses formes d'architectures sacrées, dont celle du temple avec le Goetheanum, celle du tombeau avec le *Palais Idéal* et celle du sanctuaire avec Chomo, Garcet et Richard Greaves. Il faut se rappeler que les premières architectures recensées dans l'histoire (dolmens, nécropoles, mausolées) sont basées sur ce désir mythique de pérennité. Ce fondement de l'architecture témoigne de ce désir d'infinitude de l'être humain, et des manières de contourner les angoisses immémoriales des hommes face aux profondeurs du cosmos, du néant, de la mort : la peur de l'incompréhensible semble pour certains s'approprier dans l'acte architectural. Pour répondre à son désir d'éternité, l'humain ne peut pas devenir matière, mais il peut en informer la matière. À travers les archétypes du tombeau, du temple, de la mosquée, de la cathédrale et de la pyramide, les auteurs cités dans le *Répertoire* visent cet idéal situé aux frontières de la raison. Les exemples d'architectures domestiques abordées à travers le rituel d'installation par le bricolage au chapitre IV sont autant d'expressions de ce désir de perpétuité dans l'architecture mineure. Dans tous les cas abordés, trois niveaux de référence ont permis de signifier l'infini : le rêve, le symbole et la mythologie. Parmi les architectes qui ont marqué l'histoire de la discipline, nous nous sommes attardés notamment à Bruno Taut qui se référait aux cristaux, Viollet-le-Duc au Mont-Blanc, symbolisant la traversée des âges. Durabilité qui est aussi signifiée par la construction de monuments funéraires comme la marque tangible de celui qui crée une légende pouvant lui survivre. Pensons, au projet de cénotaphe pour Newton par Étienne Louis Boullée qui répond à ce désir profond de contourner l'éphémère.

Au-delà du matériau, le désir d'éternité est signifié au moyen de symboles. Nous avons remarqué non seulement que la spirale évoque l'évolution cyclique, à l'image de la vie, mais encore que le processus engagé par ces auteurs est marqué par l'infinitude de leur tâche. La succession de découvertes engendrée par ce processus perpétuel est engagée tant par plaisir que par nécessité, et il semble que seule la capacité limitée du corps commande une finalité. L'œuvre devient le terrain d'essais,

menant à l'invention d'expressions parfois inédites dont les auteurs s'étonnent eux-mêmes.

C'est la notion d'imagination matérielle de Bachelard qui a peut-être révélé ce qui, collectivement et inconsciemment, nous touche profondément de ces œuvres. Elle est suggérée par Chomo lorsqu'il dit que l'œuvre est déjà là dans la pierre qu'il taille, et pressentie par Cheval avec sa pierre d'achoppement, sculptée en spirale par les forces de la nature.

L'invariant de la réinvention permanente est démontré de manière évidente avec l'œuvre de Robert Garcet qui explore autant le geste architectural qu'une réflexion globale sur le vivant et son histoire. Elle fait appel aux ressources les plus profondes de l'imagination qui, selon Bachelard, s'excite devant toutes les exceptions, tandis que pour Foucault plus pessimiste, elle s'excite à l'idée du danger. L'œuvre de Richard Greaves fourmille d'images irrationnelles, voire angoissantes, comme la peur du vide, les sensations de vertige, l'érosion naturelle et irrémédiable, la perte de sens, jusqu'à la disparition des constructions. Comme des pièges, celles-ci donnent parfois l'impression d'être prises dans la matière, tandis que d'autres, paradoxalement, créent des espaces de repos, des centres de solitude, de rêverie. Ce sont des temples et des cathédrales aux dimensions d'un individu, l'espace y est ouvert au sol et au ciel. Les architectures relèvent d'une *mimesis* de la nature dans la nature, manifestant dans leurs tendances extrêmes la manière de percevoir nos environnements bâtis. Foucault voyait l'aliénation comme l'incohérence entre culture et nature; Richard Greaves nous réapprend que la nature a été « folle avant l'homme ».

La fabrication à partir d'objets trouvés, de cailloux et de coquillages glanés, forme cet autre point commun aux projets documentés qui est le marqueur de territoire. Ils sont la trace d'un lieu, de sa géologie et de sa mémoire, de l'activité humaine qui s'y déploie, d'une culture, autant que d'une indication manifeste de cette imagination

matérielle. Associés au béton, ils ont permis les rocailles de Cheval, Litnianski, Isidore, Lucas, Tatin, Sénis, Garcet, Gagnon, Pedneault.

L'« architecture brute », dont les formats typiques pour Cardinal sont le recyclage, l'assemblage et l'étalage, est une mise en forme singulière et le résultat d'explorations individuelles. Nous avons évoqué l'exemple remarquable du *Village d'Art Préludien* de Chomo qui lui a inspiré le terme d'architecture pure. Nous en avons retenu que la construction de l'imaginaire se fait suivant une approche empirique répondant à un ordre qui n'est pas nécessairement hiérarchique, établi à partir d'éléments hétéroclites.

Parmi les impacts de l'Art Brut et du Surréalisme sur l'architecture, on observe que, de manière indirecte, les projets d'utopies situationnistes se sont orientés vers une « nouvelle liberté », brouillant les frontières entre l'utile et l'inutile. Comme nous l'avons souligné, les situationnistes ont dénoncé la société de consommation en nous renvoyant, par exemple, à l'image des cérémonies amérindiennes qui visaient entre autres à éviter l'accumulation des biens. Le titre de la revue *Potlatch* (porte parole de l'Internationale Lettriste et de l'Internationale situationniste, 1954-1957) est la reprise du nom utilisé par des Indiens d'Amérique du Nord pour décrire cette forme non-commerciale de la circulation des biens<sup>5</sup>. C'est par décision consciente que les Cobra ont engagé un art détaché du passé pour embrasser cette liberté vue comme sans bornes, apanage selon les théoriciens de l'Art Brut, des primitifs, des enfants et des psychopathes. Au chapitre II, nous avons introduit ce point de vue en lien avec les théories esthétiques émergentes du début XXe siècle.

### **Cobra et les surréalistes garants d'une architecture libre**

C'est finalement à la lumière des mouvements du Surréalisme, de Cobra et des situationnistes qu'il nous est devenu possible d'établir des ponts entre tant d'œuvres singulières que l'on qualifie ici d'*architectures outsiders*. Pour Constant, c'est un

---

<sup>5</sup> Marelli, Gianfranco, *L'amère victoire du situationnisme*, Cabris, éditions Sulliver, 1998, p. 24.



anticulturalisme qui, comme pour Jorn, Debord<sup>6</sup> et Dubuffet, tend vers les positions du Surréalisme belge, c'est-à-dire la fusion de l'art et la vie. La vision particulière du Surréalisme belge, définie par Paul Nougé, suppose une architecture domestique relevant l'humain et l'expression universelle. Nous avons trouvé avec la *Tour Eben-Ezer* un édifice qui choque et fascine en ce qu'il révèle ce que l'histoire a occulté, selon Robert Garcet : il dévoile ce que l'on a empêché de voir et de dire.

De façon distincte, le Surréalisme de Breton et des cercles parisiens se base quant à lui sur l'automatisme pour ouvrir les voies de l'inconscient. André Breton tente de restaurer la portée symbolique de l'architecture : c'est le processus de formation, de pétrification naturelle, qui est mystérieux. Par exemple, il rattache la maison à l'image première de la grotte. Son intérêt pour le *Palais Idéal* fait de lui un des premiers à s'investir dans l'étude des *architectures outsiders*. Son approche est différente de celle de Dubuffet, dont les architectures s'inspirent de ses explorations dans le domaine de l'Art Brut.

Pour ouvrir à des types nouveaux de vision, les idéaux anti-utilitaristes, défendus par Jean Dubuffet avec l'hypothèse d'un art a-culturel, convergent avec le projet situationniste de Constant et celui des artistes des Cobra au point précis où leurs travaux font appel à la notion de bricolage, tel que théorisé par Lévi-Strauss, en un modèle central pour notre étude (voir chapitre IV). Le projet de ville expérimentale de Constant marque le besoin de réinventer le rôle de l'art dans la société technocratique. L'architecture de la Nouvelle Babylone n'a pas pour principe et

<sup>6</sup> Guy Debord dans *La Société du Spectacle* associe à la production capitaliste un exercice de banalisation qui a mené à dissoudre la qualité des lieux. Les *spectateurs* ne trouvent pas ce qu'ils désirent, mais ils désirent ce qu'ils trouvent. Pour Debord, « [c]e qui oblige à l'approfondissement du rationnel est aussi ce qui nourrit l'irrationnel de l'exploitation hiérarchique et de la répression. Ce qui fait le pouvoir abstrait de la société fait sa non-liberté concrète ».

Debord, Guy, *La Société du Spectacle* [1967], Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 1992, p. 41.

Source : version numérique produite par Yves LeBail, Évreux, Normandie, France dans le cadre de la collection Les classiques des sciences sociales, développée en collaboration avec la Bibliothèque Paul-Émile-Boulet, Université du Québec à Chicoutimi

[http://www.uqac.ca/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/](http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/)

[http://decouverte.uqbec.ca/primo\\_library/libweb/action/search.do?dscnt=1&vl\(11972214UI0\)=any&vl\(69065447UI1\)=all\\_items&frbg=&scp.scps=scope%3A%28CLAA%29&tab=default\\_tab&dsmtp=1356042892815&srt=rank&ct=search&mode=Basic&dum=true&indx=1&vl\(freeText0\)=La+Societe+du+Spectacle+&vid=UQAC&fn=search&fromLogin=true](http://decouverte.uqbec.ca/primo_library/libweb/action/search.do?dscnt=1&vl(11972214UI0)=any&vl(69065447UI1)=all_items&frbg=&scp.scps=scope%3A%28CLAA%29&tab=default_tab&dsmtp=1356042892815&srt=rank&ct=search&mode=Basic&dum=true&indx=1&vl(freeText0)=La+Societe+du+Spectacle+&vid=UQAC&fn=search&fromLogin=true)

norme l'utilité : son idée ouvre à l'autoconstruction. C'est la réévaluation des expressions populaires où la créativité est vue comme pouvant s'accomplir dans une liberté totale. Dans sa recherche de valeurs naturelles et paradisiaques, évoquées par le nom Babylone, Constant réveille le mythe des jardins suspendus et des merveilles du monde.

Les Cobra participent à une réévaluation des expressions populaires du monde mythique et anthropologique qui a été réduit au silence par la société moderne « utilitariste ».

Ils ont mis de l'avant la créativité spontanée et expérimentale rattachée à l'art populaire : le caractère prolétaire et la vision populaire ont mené d'une part, aux architectures du réconfort inspirées des contes et d'autre part, aux architectures de repos comme les fabriques et les jardins. Le repos devient le symbole d'une société libérée de l'aliénation par le travail et la productivité. Les jardins d'Asger Jorn, de Henry Heerup, de Cheval, de Sénis, de Picassiette, de Billy, de Litnianski, d'A.C.M. ou de Hamelin en sont des exemples manifestes. Ici encore, comme pour les surréalistes et les Nouveaux Réalistes comme Tinguely et Saint Phalle, le *Palais Idéal* du facteur Cheval a eu une influence directe. Les situationnistes, dans la même lignée, ont recherché les voies vers l'expression libre, voire spontanée, et élaboré des processus d'expérience suivant la notion de l'imagination matérielle.

### **L'imagination matérielle dévoilée**

La matière dévoilée par Cheval et Garcet devient un support de la connaissance autant qu'une richesse foisonnante dans son ouverture à l'inconscient. Robert Garcet et Ferdinand Cheval développent, comme Jorn, une architecture au service des passions humaines. Sur ce point, ils rejoignent la notion d'origine, d'a-culturel de Dubuffet. Dans ce travail, nous avons souvent peiné à saisir les questions d'origine et d'art véritable qui ont motivé ce dernier. C'est en nous guidant par le mythe, l'incompréhensible, l'irraisonnable, que nous avons dirigé notre approche : ce qui nous précède, c'est le rêve, le fantastique, la folie créatrice. Nous y avons alors

opposé la lignée des *architectures terribles*, panoptiques, liées au pouvoir, pour établir une distinction entre le rationnel et la déraison.

En 1948, Bachelard évoque le *Palais Idéal* dans *La terre et les rêveries du repos*<sup>7</sup>. C'est-à travers sa lecture de Jung qu'il s'engage dans une réflexion sur la notion d'archétype pour établir une distinction entre la perception et l'imagination. Pour Bachelard, l'imagination c'est « la faculté de *déformer* les images fournies par la perception [...] »<sup>8</sup>. Selon Jean-Claude Filloux, « Psychanalyser la raison, dans l'optique bachelardienne, c'est mettre à jour cet inconscient cognitif qui défend l'esprit contre l'ouverture du nouveau »<sup>9</sup>.

Avec l'émergence de Dada et du Surréalisme, ainsi qu'avec les publications de Freud, Jung, Réja et Prinzorn, une attention est à nouveau portée sur le désir et la nécessité de créer en dehors ou libéré des influences culturelles. Rappelons encore que la folie, d'après le point de vue médical de Marcel Réja, est dans son expression la moins extrême liée à l'imaginaire, souvent réprimée par l'ordre établi; c'est le développement même d'un sens commun du beau qui nous aurait écartés d'une liberté d'esprit comme lien social. L'ensemble des constructions étudiées est la marque de cet imaginaire à travers cette « forme la moins extrême de la folie ». L'étude de Réja nous a permis de déceler une approche esthétique accompagnant la modernité, poussant l'œuvre d'art à s'adresser avant tout à la sensibilité.

L'expérience moderne de la folie s'est définie par le rapport institué entre l'aliénation et la pensée médicale au XVIII<sup>e</sup> siècle : Foucault disait bien que c'est la folie qui

<sup>7</sup> Notons que Bachelard a visité l'exposition de Dubuffet en 1944 à la galerie Drouin à Paris. Catalogue de l'exposition 1,2/15.3.74 *Jean Paulhan à travers ses peintres* (Grand Palais, éd. Des Musées Nationaux, Paris, 1974), lettre no 104, p. 94, du même au même fin printemps 1944. In Gateau, Jean-Charles, *Eluard, Picasso et la peinture : 1936-1952*, Genève, éd. Librairie Droz, 1983, p. 125.

<sup>8</sup> Bachelard, Gaston, *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], Paris, éd. Librairie José Corti, Livre de poche, biblio essais, 2004, p. 5.

<sup>9</sup> Filloux, Jean-Claude, « Fabre, Michel. – Bachelard éducateur », Paris, PUF, 1985, p. 159. In *Revue française de pédagogie*, Année 1996, Volume 117, Numéro 1 p. 158 – 162.



menace de rompre les frontières fixées d'un ordre raisonnable. Les recherches de Dubuffet s'accordent à celles de Marcel Réja lorsqu'il propose sa nouvelle définition esthétique autour de l'idée d'une « pathologie de l'expression » au début du XXe siècle. Ses travaux, à la recherche d'exemples d'un art a-culturel, ont indirectement, inspiré notre façon d'identifier les œuvres rassemblées des *architectures outsiders*.

C'est à un moment bien précis de l'Histoire, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, que Jean Dubuffet poursuit sa quête à la frontière du Surréalisme, ouvrant ses investigations aux institutions de la folie, excluant de fait les œuvres monumentales de sa collection. Sarah Lombardi fait remarquer qu'« après 1950, les cas d'Art Brut se sont raréfiés dans les hôpitaux<sup>10</sup> ». En 1950, Michel Ragon est porte-parole du mouvement. Cette même année il écrit « [...] Arts populaires d'autrefois et art non figuratif sensoriel d'aujourd'hui se rejoignent. Après tant d'intellectualisme, nous sommes remontés vers l'instinctif en saluant au passage les enfants, les naïfs et les fous<sup>11</sup> ». Les auteurs d'Art Brut œuvrent en dehors des normes esthétiques convenues. Dubuffet a constamment cherché à distinguer sa collection de l'art en général, incluant l'art naïf et populaire. Dans cette lignée, le manifeste de Cobra par Constant est publié en 1948 dans le premier numéro de la revue *Reflex* :

« Le vide culturel n'a jamais été si manifeste que depuis cette guerre [...] Toute prolongation de cette culture paraît impossible, et ainsi la tâche des artistes ne peut pas être constructive dans le cadre de cette culture. Il convient tout d'abord de se défaire des vieux lambeaux culturels qui, au lieu de nous permettre une expression artistique, nous

<sup>10</sup> Sur la question de la diminution des cas d'Art Brut au sein des institutions psychiatriques, se référer à l'article précédent du même auteur (« À la poursuite de l'art brut », Michel Thévoz), dans la rubrique « Archives » du site Internet de la Société des arts indisciplinés ([www.sai.qc.ca](http://www.sai.qc.ca)). 36 Denis Belleau crée au sein de Folie/Culture et de l'Atelier de la Mezzanine, à Québec ; Steven Brodtkin, dans le cadre du Centre Wellington, une structure rattachée à l'Hôpital psychiatrique Douglas, à Verdun ; François Ducas et Antonio Mazza, dans le cadre de la Fondation pour l'art thérapeutique et l'art brut du Québec à Montréal, plus connue sous l'appellation *Les Impatients* ; enfin, Karine Labrie et Jean Laporte sont rattachés au programme *Vincent et moi* du Centre hospitalier Robert-Giffard, à Beauport.

<sup>11</sup> Michel Ragon, Préface à l'exposition « Les mains éblouies » à la Galerie Maeght, 1950. In Ragon, Michel, *25 ans d'art vivant*, Paris, Casterman, 1969, p. 53. Cité dans Magliozzi, *Art brut, architectures marginales : Un art du bricolage*, op. cit., p. 98.

empêchent d'en trouver une. La phase problématique dans l'histoire de l'art moderne est finie, et va être suivie par une phase expérimentale. Cela veut dire que l'expérience d'une période de liberté illimitée doit nous permettre de trouver les lois d'une nouvelle créativité<sup>12</sup> ».

Les œuvres du *Répertoire* sont autant des expressions et des réactions par rapport à l'« histoire » que des explorations biographiques. La *Tour Eben-Ezer* est la réaction de Garcet face à la menace atomique dans les années 1950. La construction du Jardin des Merveilles de Bodan Litnianski, bien qu'initée en 1970, est indissociable de son expérience du *Service du Travail Obligatoire* en Allemagne à partir de 1941 pendant laquelle il a travaillé à la construction de bunkers<sup>13</sup>. Le *Jardin Rosa Mir*, érigé à partir de 1957, prend corps à la suite de la fuite de Jules Sénis du régime de Franco en Espagne. Un pionnier au Québec de ce type d'environnement est Léonce Durette qui débuta les travaux dès 1958, suivi de la construction de la *Maison Croche* en 1962 par Pedneault, années de la Révolution tranquille. Les événements de mai 1968 ont influencé l'initiative de Jacques Lucas qui a commencé sa *Maison sculpture* en France cette même année. Les projets de *Maisons sculptures* en Estrie comme en Ardèche sont développés au début des années 1970, le *Jardin-de-Nous-Deux* est sculpté à partir de 1975.

#### **Définition d'une nouvelle esthétique – de la « pathologie de l'expression » à la « Neuve Invention »**

Parmi les similitudes et les relations entre les idées situationnistes (1957) et les notions d'Art Brut que nous avons soulevées, il y a le refus du concept de propriété intellectuelle, ainsi que la libération du poids de l'héritage de l'histoire. En 1976, pour Dubuffet « L'Art Brut porte en lui une violence et une aspiration vers la liberté<sup>14</sup> ». Il faut noter que Dubuffet, ainsi que les médecins qui ont collectionné les œuvres de patients, ont risqué des poursuites pour avoir violé les droits d'auteur et de

<sup>12</sup> Nieuwenhuys, Constant, « Manifeste du Groupe Expérimental Hollandais ». *Reflex*, no. 1, septembre-octobre 1948  
Source: <http://i-situationniste.blogspot.ca/2007/04/ce-que-sont-les-amis-de-cobra-et-ce.html>

<sup>13</sup> [http://vivdim.com/bodanlitnianski/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4&Itemid=4&lang=en](http://vivdim.com/bodanlitnianski/index.php?option=com_content&view=article&id=4&Itemid=4&lang=en)

<sup>14</sup> [http://archives.tsr.ch/search?q\\_doc-id=personnalite-dubuffet](http://archives.tsr.ch/search?q_doc-id=personnalite-dubuffet)



divulgarion<sup>15</sup>. Avec la publication de l'ouvrage de Walter Morgenthaler en 1921<sup>16</sup>, *Un malade mental en tant qu'artiste : Adolf Wölfli*, comme Sarah Lombardi le fait remarquer, c'est « l'artiste (qui) l'emporte sur le patient : l'identité de l'auteur est mentionnée au complet (prénom et nom de famille) et ne reste pas, pour des raisons médicales, confidentielle, comme le veut l'usage<sup>17</sup> ». D'après Lucienne Peiry, ancienne directrice de la collection de l'Art Brut, dans l'ouvrage de Prinzhorn publié en 1922, l'auteur « utilise à plusieurs reprises le terme « création d'art », accordant à son tour un statut esthétique aux productions des malades mentaux<sup>18</sup> ». Dans le Manifeste du Surréalisme de 1924, « Les enfants, les primitifs, les fous sont célébrés pour être à l'abri des effets corrupteurs de la civilisation<sup>19</sup> ». C'est en 1931 que Breton visite le *Palais Idéal*. Marx Ernst peint en 1932 son tableau intitulé « Le Facteur Cheval ».

Paradoxalement, Dubuffet rend exclusives l'application et l'utilisation de son appellation, et ce par voie légale. En ce sens, il est significatif que seuls les travaux de Richard Greaves<sup>20</sup> et d'A.C.M., parmi les œuvres du *Répertoire*, aient été présentés dans les murs de la collection lausannoise. Les prérogatives légales

<sup>15</sup> In Peiry, Lucienne, *L'Art Brut*, op. cit. p. 174, note 111, p. 150.

<sup>16</sup> Walter Morgenthaler, *Ein Geisteskranker als Künstler : Adolf Wölfli*, Berne, Bircher, 1921.

<sup>17</sup> Lombardi, Sarah, « Champs libres À la poursuite de l'art brut (2) ». Texte présenté parallèlement l'exposition virtuelle *Champs libres : à la poursuite de l'art brut - 2*. Ce volet visuel réunit pour sa part les œuvres de six artistes qui fréquentent divers ateliers d'arts visuels au Québec.

<http://www.sai.qc.ca/expo/fr/index.html>

[http://www.sai.qc.ca/expo/pdf/Champs\\_libres\\_FR.pdf](http://www.sai.qc.ca/expo/pdf/Champs_libres_FR.pdf)

<http://www.artbrutedu.exhibit905.info/resources.htm>

<sup>18</sup> Lucienne Peiry, op. cit., p. 24. In Lombardi, Sarah, « Champs libres À la poursuite de l'art brut (2) ». op. cit.

<sup>19</sup> Luc Pouliquen, Marly Bulcão, *Gaston Bachelard ou le rêve des origines*, op. cit., p. 95. Notons que Ferdinand Cheval est mort cette même année et enterré au cimetière communal dans le Tombeau du silence et du repos sans fin.

<sup>20</sup> <http://www.artbrut.ch/fr/21017/3/expositions-passees/richard-greaves--anarchitecte>  
Richard Greaves, *Anarchitectes*  
Exposition présentée à la Collection de l'Art Brut, Lausanne [06.10.2006 – 28.01.2007]



entourant l'étiquette Art Brut questionnent sérieusement ces inclusions d'artistes-ermites dans la collection.

Comme nous l'avons déjà noté, en 1982, Dubuffet a augmenté sa collection d'une annexe dont les œuvres sont apparentées à l'Art Brut, mais dont les règles d'inclusion sont moins strictes : « [...] Jean Dubuffet a baptisé « Neuve Invention » une collection d'œuvres suffisamment indépendantes du système des beaux-arts pour y installer la contestation culturelle et institutionnelle, mais dont les auteurs ne procéderaient pas de ruptures mentales radicales<sup>21</sup> ». L'intérêt premier de Dubuffet a été de faire connaître ses acquisitions. Déjà en 1947, avec le Foyer de l'Art Brut à Paris, s'annonçait l'esprit d'ouverture de son entreprise jusqu'à la compagnie de l'Art Brut qui rassemblait les convictions d'écrivains, de critiques, de collectionneurs et de galeristes. Avec la définition de la « Neuve Invention », Dubuffet reconnaît en quelque sorte l'impossibilité d'un art « a-culturel », qui demeure somme toute un pôle rassembleur d'une collectivité de spécialistes, dont l'esprit collectif a profondément marqué une nouvelle ramification de l'histoire de l'art. Avec la présente thèse, c'est effectivement ces bases que nous reprenons du point de vue de l'architecture.

Lucienne Peiry a rempli sa mission de directrice de collection dans cet esprit de définition de l'Art Brut comme seul art pur. Si Richard Greaves et Alfred Marié (A.C.M.) ont tous deux suivi des formations universitaires ou académiques (le premier en théologie et le second aux beaux-arts), leur mode de vie isolé et leur engagement créatif sans compromis sont significatifs et sans aucun doute indissociables de leur inclusion dans la collection. Peiry associe aux sculptures monumentales de Greaves les réflexions de Lévi-Strauss sur la pensée sauvage (1962), qui pour ce dernier se définit comme attribut universel de l'homme exprimé à travers notamment les mythes et les croyances des cultures premières. Les œuvres

<sup>21</sup> Thévoz, Michel, Geneviève Roulin et Lucienne Peiry, *Neuve invention: collection d'œuvres apparentées à l'Art Brut*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1998.  
<http://www.artbrut.ch/fr/21036/131/publications/neuve-invention---collection-d---uvres-oeuvres-apparentees-a-l-art-brut>

de Greaves font prendre conscience des valeurs qui président couramment à la conception de l'habitat au Québec – et plus largement en Amérique du Nord – en créant des lieux de repos qui invitent à l'élévation, éloignent de l'idée de la production d'unités de vie. Abordant les thèmes qui traduisent le désir des humains de rejoindre l'infiniment grand, la nature et le cosmos avec une sensibilité proche de celle recherchée à travers les notions d'Art Brut, Thévoz écrit :

« [...] la déviance favorise la singularité d'expression et celle-ci accentue en retour l'isolement de l'auteur et son autisme, si bien que, au fur et à mesure qu'il s'engage dans son entreprise imaginaire, le créateur se soustrait au champ d'attraction culturelle et aux normes mentales ». [...] « L'œuvre est donc envisagée par son auteur comme un support hallucinatoire; et c'est bien de folie qu'il faut parler, pour autant qu'on exempte le terme de ses connotations pathologiques. Le processus créatif se déclenche aussi imprévisiblement qu'un épisode psychotique, en s'articulant selon sa logique propre, comme une langue inventée<sup>22</sup> ».

Inventeurs d'écritures architecturales, les auteurs du *Répertoire* présentent de nombreux rapprochements avec les notions d'Art Brut.

Jean Dubuffet s'est fait architecte par ses sculptures<sup>23</sup> : lorsqu'il est question de ses œuvres monumentales et architecturales, on parle de « Peintures Monumentées » ou de « Sculptures Habitables »<sup>24</sup> (fig. 6.1 - 6.4). Ce sont le *Mur bleu* (1967), sa

<sup>22</sup> Michel Thévoz, tiré de *Art brut, psychose et médiumnité*, Editions de la Différence, Paris, 1990, pp.34-35.  
<http://www.artbrut.ch/index63d0.html>

<sup>23</sup> « Dubuffet architecte », salle des consuls du Palais des archevêques de Narbonne (hôtel de ville), du 14 juin au 28 septembre 2008. « Parmi les immanquables, le *Mur bleu* (1967), appartenant à la Collection Renault, n'avait pas été vu en France depuis 1985. Cette œuvre de polyester peint au polyuréthane (3,50 m x 7,10 m x 1,10 m) dialogue dans la salle des consuls de Narbonne avec les vestiges du mur d'enceinte antique de la ville. Autre installation qui fera date, celle du *Monument au fantôme* à 3,50 m de hauteur (1969-1971), réalisé en 1983 pour la ville de Houston au Texas, dans la cour du palais d'honneur du Palais des Archevêques ».  
<http://www.decouvrez.fr/fr/-Languedoc/jean-dubuffet-architecte-palais-archeveques-.html>

<sup>24</sup> <http://www.ladepeche.fr/article/2008/06/16/459771-Narbonne-Jean-Dubuffet-et-son-uvreoeuvre-architecturale-a-la-salle-des-Consuls.html>



première réalisation monumentale, et les « feuillages » du *Groupe de quatre arbres*<sup>25</sup> qui manifestent une intervention d'ordre architectural<sup>26</sup>. C'est cette composante du travail de Dubuffet qui fait de sa pensée un pôle incontournable de notre thèse : la sculpture comme architecture soulève en effet la question de la fonction, de l'utile et de l'inutile.

Il est intéressant de noter que le seul honneur accepté par Dubuffet<sup>27</sup> ait été la médaille de l'AIA (*American Institute of Architects*<sup>28</sup>) en 1982. Sa manière de protéger, de gérer son art personnel, comme celui de sa collection, a assuré la continuité de sa démarche et de son entreprise<sup>29</sup>. La Closerie Falbala<sup>30</sup> à Périgny-sur-Yerres, dans le Val-de-Marne, est classée Monument historique en 1998<sup>31</sup>.

<sup>25</sup> Groupe de quatre arbres.

Avril 1971 – juillet 1972, époxy peint au polyuréthane, 12 mètres de hauteur, Chase Manhattan Plaza, New York.

<sup>26</sup> Selon Daniel Abadie, commissaire de l'exposition intitulée « Jean Dubuffet. Architecte », centrée sur l'intérêt de Dubuffet pour l'art monumental et l'architecture et couvrant une « période s'étendant de sa première commande pour un espace public à ses projets monumentaux ».

Cf. L'exposition présentée en Belgique en octobre 2011, au Musée d'Ixelles s'inscrit à la suite de sa présentation dans deux lieux : la Fondation Henie Onstad en Norvège et le musée des esquisses à Lund en Suède.

<http://www.dubuffetfondation.com/actuset.htm>

Musée d'Ixelles – rue Jean Van Volsem 71 - 1050 Bruxelles.

<sup>27</sup> Abadie, Daniel, « Dubuffet architecte »,

<http://media.artabsolument.com/pdf/article/25408.pdf>

En 2008, c'est à Narbonne que la première exposition sur l'œuvre architecturale de Dubuffet par Daniel Abadie est présentée au sein du Palais des Archevêques dans la salle des Consuls.

<sup>28</sup> Voir : *AIA journal: journal of the American Institute of Architects*, Volume 71, pp. 17 et 20.

*Progressive architecture*, Volume 63, Numéros 4 à 6, p. 56.

*Pro file: professional file, architectural firms*, Volume 5 - American Institute of Architects - Archimedia, 1985 –

15. Dubuffet, Jean, Paris, 7 Déc. 1981, à GB, [NY, NY]. T.I.s. 1p., en français. *Remerciements pour sa lettre et le catalogue de la Galerie Pierre Matisse. Mention du prix de l'AIA; the « Monument au Fantôme », Houston; et le « Monument à la Bête Debout », Chicago.*

Voir Gordon Bunshaft, *Architectural Drawings and Papers – Dept. of Drawings & Archives*, Avery Architectural & Fine Arts Library, New York, Columbia University, p. 32.

<http://www.columbia.edu/cu/web/img/assets/8897/bunshaft.pdf>

<sup>29</sup> Dubuffet, « soucieux de l'avenir de sa Fondation, l'a dotée de toutes ses maquettes d'architecture afin de lui permettre de réaliser des sculptures monumentales pour des collections privées, des institutions ou des lieux publics. Les droits de reproduction qui en découlent constituent l'une de ses principales ressources ». <http://www.dubuffetfondation.com/fondset.htm>



L'expérience haptique comme rapport dominant du processus de conception nous a permis d'établir un autre pont avec la notion d'Art Brut que Dubuffet décrit comme expérience « aveugle », « sentie » plutôt que vue : Jean Dubuffet décrivait l'Art Brut comme une production qui n'est pas faite pour être regardée, mais touchée ; André Breton voyait les premiers gestes de l'art primitif comme une expression du modelage sur les parois obscurcies à l'intérieur d'une grotte. La première pierre du palais de Cheval, celle qui a inspiré l'ensemble était sculptée par les eaux. La pierre pour Garcet a été pétrie par un monde lointain et un univers microscopique. Cheval comme Garcet créent des labyrinthes de sens, ces labyrinthes qui, comme la caverne, constituent pour Ulrichs des archétypes qui se dérobent au regard. En termes d'Art Brut, il n'y a pas de préconception, de prévisualisation possible. La forme doit être conçue et reçue directement. Louis Soutter a dessiné la tête en bas un paysage pour éviter de reconnaître ce qu'il était sur le point de tracer. Les architectures étudiées dans cette thèse ont souvent été édifiées la nuit à l'écart des regards, en raison soit du temps disponible, du projet qui contrevenait aux lois, ou par souci de quiétude.

Cet intérêt pour l'approche tactile de l'engagement direct avec le matériau, de son investissement par un ensemble de valeurs symboliques, ainsi que la référence à l'espace intra-utérin comme milieu de vie, dégagent une nouvelle passerelle avec l'architecture en établissant un lien avec les structures en bulles et en coques de béton. Ces environnements aux composantes biomorphiques possèdent un sens et une esthétique opposés, voire même antagonistes, à celui des architectures de la représentation, en particulier du Style International. Avec l'introduction du voile de béton, la recherche d'invention formelle accède à des qualités plastiques analogues à celles de l'argile dans la poterie. L'invention ou la redécouverte de cette technique

---

<sup>30</sup> Voir chapitre 1, p. 86, note 324 (fig. 1.47) : La Closerie Falbala construite entre 1971 et 1973 (remaniée jusqu'en 1976). L'œuvre est réalisée en époxy et béton projeté peints au polyuréthane. Elle a une superficie de 1610 m<sup>2</sup>, son point le plus haut est à 8 m.  
<http://www.dubuffetfondation.com/fondfset.htm>

<sup>31</sup> <http://www.dubuffetfondation.com/fondfset.htm>

en autoconstruction par Häusermann a ouvert la voie aux architectures évolutives, dont relèvent les maisons bulles.

L'approche surréaliste de Kiesler met de l'avant l'interaction de l'architecture avec la temporalité et la spatialité dans un processus en perpétuel changement. Lévi-Strauss donne une lecture de la hutte caraïbe<sup>32</sup> de Gottfried Semper comme un élément charnière dans l'évolution d'une architecture fonctionnelle, de la « machine à habiter » fort éloignée de l'imaginaire personnel et de l'image bachelardienne de la maison onirique. L'architecture des maisons bulles renoue avec l'image du mollusque qui, par ajouts successifs, secrète une coquille en croissance perpétuelle et renvoie à la notion d'habitat évolutif. La coquille symbolise le corps, elle en est une émanation, un écho dans la matière : Sappho Morissette, Jean-Guy Ruel, Joël Unal en déploient la géométrie pour produire un habitat sur l'axe d'une spirale – un autre symbole de vie et d'évolution. Leurs architectures évoquent les cabinets de Bernard Palissy et s'opposent radicalement à la hutte de Semper, à son plan rectangulaire, à sa toiture symétrique à deux pans. Elles symbolisent la maison avec cave et grenier, polarité bachelardienne entre la raison et la déraison. Les *architectures outsiders* ravivent les théories bachelardiennes tenues au silence par le changement de paradigme qui a accompagné la modernité.

Jean-Guy Ruel et Joël Unal font figures d'exception parmi les auteurs du *Répertoire*. Le premier a étudié l'architecture ; le second a fait appel aux architectes qui ont dressé les plans de la maison bulle, en ont planifié l'implantation, pensé le système de récupération des eaux pluviales. À partir du plan, Unal ajuste les linéaments des architectes, adapte les courbes des parois esquissées en sculpteur, en fonction des infiltrations de lumière et de son programme d'habitation évolutif. Radicalement marginale, isolée, jamais achevée, habitée par ceux qui l'ont faite, il ne s'agit pas du travail d'autodidactes, mais du partage d'une « impulsion monumentale » qui a

<sup>32</sup> Voir chapitre III, p. 135, note 20. Rykwert, J., *La maison d'Adam au Paradis*, Paris, éd. Du Seuil, 1972, pp. 28-31. Cité par Pirson, Jean-François, *La structure et l'objet: essais, expériences et rapprochements*, Liège, éd. P. Mardaga, 1984, p.48.



souvent initié ces architectures singulières, imaginées librement et en dehors des normes. Le *Répertoire*, hormis ces cas d'exception, rassemble une catégorie d'architectures sans architectes et détermine un pôle de l'architecture à la fois vernaculaire et centré sur l'imaginaire.

### L'architecture libre et les contraintes de la loi

La plupart des constructions du *Répertoire* sont marquées par leur popularité, c'est-à-dire « ce qui touche le plus profondément le grand public<sup>33</sup> ». Ces constructions, souvent classées par les institutions du patrimoine en France, plus rarement au Québec, sont dirigées par des spécialistes de la culture ou du tourisme. C'est sur ce point que les œuvres du *Répertoire* prennent le sens *d'espace de l'autre*, donc profondément social, en dépit du caractère asocial à l'origine des initiatives de leurs auteurs. La France, avec son système de classement au titre de monument ou musée, a permis la protection de quelques-unes des œuvres, dont le *Palais Idéal*, le Musée Robert Tatin, la *Maison Picassiette*, la *Maison Unal*, le *Jardin Rosa Mir* ou encore le *Cyclop* de Tinguely. Tout comme l'importance d'une reconnaissance culturelle pour des productions *outsiders* souvent vulnérables ou menacées de destruction, cette approche, élaborée par les pouvoirs publics, établit un terrain propice à la découverte et à la préservation d'œuvres hors-les-normes ou liées à l'Art Brut.

Permettons-nous d'ouvrir une parenthèse en soulignant que paradoxalement, en septembre 2010, soit sous la présidence de Nicolas Sarkozy, le Sénat français a créé une procédure d'exception malheureuse pour s'opposer aux « constructions, habitats et campements illicites<sup>34</sup> » en légiférant non seulement sur l'expulsion des

<sup>33</sup> Malraux, André, *La grande pitié des monuments de France: débats parlementaires, 1960-1968* / réunis et commentés par Lantelme, Michel, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires Septentrion, coll. Perspectives, 1998, p. 154.

<sup>34</sup> <http://11sept2010.wordpress.com/page/2/>



habitants installés de manière illégale<sup>35</sup>, mais en interdisant de facto toute « construction sauvage » ou « cabane libre<sup>36</sup> » :

« À ce titre, l'article 32 de la LOPPSI II est un danger pour tout-e-s celles/ceux qui s'organisent pour vivre, habiter, lutter, cultiver autrement, pour tous les parias du marché de l'immobilier et celles/ceux qui n'ont pas le choix, pour tout ce qui menace la propriété privée, la mainmise du BTP, et l'agro-industrie. La LOPPSI montre crûment qu'on ne peut espérer s'en sortir en construisant son alternative, sa yourte, son squat ou son potager discrètement dans son coin. Ce monde et sa logique nous rattrapent où que l'on se cache » [...] « Il n'y a rien de nouveau au fait que l'État, les mairies, et les propriétaires s'attaquent aux campements, squats, habitats nomades et autoconstructions, et surtout aux modes de vies et libertés qui vont avec (rappelons que la LOPPSI vise aussi à densifier le fichage, la vidéosurveillance, la répression des contenus diffusés sur internet...) ».

L'article 32 ter A « s'impose comme un amendement anti-Rom, anti-Squat<sup>37</sup> ». Une pétition<sup>38</sup> en opposition à cette loi qui prévoit jusqu'à la destruction des biens pour le propriétaire du terrain, public ou privé, a été mise en circulation.

Au Québec, Richard Greaves a quitté sa terre beauceronne et ses œuvres en 2009. C'est son travail sur la limite des propriétés, et plus particulièrement son indifférence et son inaction devant les occupations passagères de ses œuvres par les adolescents de la région, qui ont forcé son départ entre 2009 et 2010. Sur l'ancien terrain de Greaves, le droit de construire était acquis ; le règlement municipal de son nouveau terrain de travail ne permet pas cette liberté. Pour contourner la norme, ses

<sup>35</sup> <http://www.petitionenligne.fr/petition/contre-loi-loppsi-2/412>

<sup>36</sup> [http://forum.cabane-libre.org/index.php?p=topic&p\\_id=3244](http://forum.cabane-libre.org/index.php?p=topic&p_id=3244)

<sup>37</sup> Comenge, Yannick, « Loppsi 2: l'article 32ter a été adopté (Info immédiate) », 16/12/2010  
<http://socialwaves.blog.youphil.com/archive/2010/12/16/loppsi-2-l-article-32ter-a-ete-adopte-info-immEDIATE.html>

<sup>38</sup> <http://www.petitionenligne.fr/petition/contre-loi-loppsi-2/412>

archisculptures reprennent le modèle des maisons mobiles : ses constructions autrefois ancrées au sol sont aujourd'hui montées sur des roues.

Dans la province, les menaces qui pèsent sur les constructions hors-les-normes sont d'une autre nature : bien que l'article 16.1 de la loi<sup>39</sup> prévoit l'exemption de plans et devis de travaux d'architecture pour la construction, l'agrandissement, la reconstruction, la rénovation ou la modification d'habitation ou d'établissement lorsque la construction, après les travaux, n'excède pas deux étages et 300 m<sup>2</sup> de superficie, c'est l'imposition foncière qui constitue le plus grand obstacle à leur pérennité.

En France, le *Jardin Coquillage* de Bodan Litnianski, mort en 2005, est à vendre depuis 2009<sup>40</sup>. Son épouse est décédée en 2008 et avait laissé la propriété à leurs petits-enfants, dont Benjamin Cossart qui impose à la transaction de préserver le site. En 1994, Serge Bressan a écrit :

39

[http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/A\\_21/A21.html](http://www2.publicationsduquebec.gouv.qc.ca/dynamicSearch/telecharge.php?type=2&file=/A_21/A21.html)

16. Tous les plans et devis de travaux d'architecture pour la construction, l'agrandissement, la reconstruction, la rénovation ou la modification d'un édifice, doivent être signés et scellés par un membre de l'Ordre.

1973, c. 59, a. 16; 2000, c. 43, a. 3.

Restriction.

16.1. L'article 16 ne s'applique pas aux plans et devis de travaux d'architecture :

1° pour la construction, l'agrandissement, la reconstruction, la rénovation ou la modification de l'un des édifices suivants :

a) une habitation unifamiliale isolée ;

b) une habitation unifamiliale jumelée ou en rangée, une habitation multifamiliale d'au plus quatre unités, un établissement commercial, un établissement d'affaires, un établissement industriel ou une combinaison de ces habitations ou établissements lorsque, après réalisation des travaux, l'édifice n'excède pas deux étages et 300 m<sup>2</sup> de superficie brute totale des planchers et ne compte qu'un seul niveau de sous-sol ;

2° pour une modification ou rénovation de l'aménagement intérieur de tout édifice ou partie d'édifice, qui n'en change pas l'usage, ni n'en affecte l'intégrité structurale, les murs ou séparations coupe-feu, les issues et leurs accès, ainsi que l'enveloppe extérieure.

<sup>40</sup> <http://www.lunion.presse.fr/article/a-la-une/maison-aux-coquillages-le-site-est-a-vendre>  
Pargneaux, Samuel, « Maison aux coquillages : le site est à vendre ». *L'union – Champagne Ardenne Picardie*, 30 juin 2009.

« À vendre 0670626812 »

<http://lepoignardsubtil.hautetfort.com/tag/bohdan%20litnianski>

« Postérité des environnements (1): Bohdan Litnianski ». *Le Poignard Subtil* 18 juillet 2010



« Ici, on dit qu'il est « fou ». De sa maison achetée 15 000 F en 1970, Bohdan Litnianski (sic), un Ukrainien de 81 ans, a fait un haut lieu de l'art de la récup' et une ode somptueuse à la société de consommation. Des mains du maçon débarqué en France en 1930 a surgi un chef-d'œuvre baroque édifié au hasard des trouvailles dans les décharges publiques ou sauvages. Dans ce jardin de 200 mètres carrés, en bord de la nationale 38, c'est un palais, un sanctuaire, un temple érigé à la gloire de la seconde moitié du XXème siècle. Kitsch? Délirant? Inconvenant?<sup>41</sup> »

En Belgique, il est presque impossible de construire sans architecte :

« un architecte est obligatoire dès qu'il est nécessaire d'introduire un Permis d'Urbanisme auprès d'une Commune conformément à la demande d'exécution des travaux suivants :

- Pour toute nouvelle construction ou démolition
- Pour tout changement de l'aspect extérieur d'une construction existante (à quelques exceptions près).
- Dès que la structure d'un bâtiment est modifiée.
- Pour tout changement d'affectation d'un bâtiment existant<sup>42</sup> ».

Aux Etats-Unis, les *Watts Towers* de Simon Rodia, œuvre emblématique d'une approche irrationnelle de l'architecture, ont ouvert à des possibilités nouvelles, éprouvées par leur destruction orchestrée par la ville de Los Angeles. Leur architecture bien qu'inhabitable est aujourd'hui porteuse du symbole d'une collectivité et de son expression populaire. Elle ouvre un débat opposant la « grande » culture au symbole d'une culture périphérique, de quartier. C'est souvent par le récit singulier de leur construction, parfois à l'origine de leur « popularité », que des monuments comme les *Watts Towers* s'imposent durablement dans le paysage urbain. Si les expériences architecturales issues des attitudes fonctionnalistes et rationalistes sont quant à elles en général demeurées des

<sup>41</sup> [http://www.lexpress.fr/informations/bohdan-litnianski-ou-l-art-d-accommoder-les-restes\\_607308.html](http://www.lexpress.fr/informations/bohdan-litnianski-ou-l-art-d-accommoder-les-restes_607308.html)  
Bressan Serge, « Bohdan Litnianski, ou l'art d'accueillir les restes ». *L'express.fr*, 21/04/1994

<sup>42</sup> <http://www.architectes.com/pays/belgique/savoirplus/savoirplus.htm#1>. L'ARCHITECTE EST-IL OBLIGATOIRE?

La Belgique se divise en trois régions possédant chacune sa propre législation.

- Pour Bruxelles la LOI du 20 février 1939 sur la protection du titre et de la profession d'architecte est d'application (y compris les modifications jusqu'à l'A.R. du 29 mars 1995, 1,8 et annexe modifiés)
- Pour la région Wallonne, c'est le Code Wallon d'Aménagement du Territoire qui est d'application.
- La région Flamande a également sa propre législation.



utopies, de tels épiphénomènes de l'architecture ont non seulement été réalisés, mais ont eu une influence manifeste, telle que celle du facteur Cheval sur le regroupement Cobra, ou l'intérêt de Buckminster Fuller pour l'œuvre de Rodia.

À la manière des architectures tribales et traditionnelles recensées par Bernard Rudofsky, les *architectures outsiders* du *Répertoire* s'imposent face à l'architecture contemporaine comme modèles d'une architecture individuelle produite de manière responsable, locale et sensible à la nature humaine. Par son exposition *Architecture Without Architects*, Rudofsky a soulevé dans les années soixante une remise en question de la manière d'habiter, infirmant jusqu'à la possibilité de concepts universels ou standardisés d'habitations. S'ouvrant à des traditions architecturales multiculturelles et parfois millénaires, telles que celles du Japon et de la Méditerranée, Rudofsky a mené cette recherche pour défendre « l'idée que l'environnement bâti d'une personne devait refléter l'histoire, la culture et le climat de son environnement<sup>43</sup> ». Il a opposé au modèle global du modernisme « une approche pluraliste fondée sur des recherches interdisciplinaires puisées dans différentes cultures<sup>44</sup> » et défendu l'idée, alors iconoclaste par rapport à l'establishment architectural, qu'en architecture, « les plaisirs sensuels passent avant les plaisirs intellectuels<sup>45</sup> ». Ses photographies d'architectures collectives, intégrées à l'environnement et fonctionnant de concert avec lui, se posent comme des alternatives aux projets d'urbanisation moderniste, dont le programme contient implicitement la conquête et l'arraisonement de la nature<sup>46</sup>. À la manière des exemples rudofskiens, les architectures du *Répertoire*, même lorsqu'elles sont habitables, relèvent bien plus de l'expérience sensible, abri et support de l'imaginaire, que d'une vision de l'habitat comme forme de discipline sociale.

<sup>43</sup> Texte d'introduction à l'exposition *Les enseignements de Bernard Rudofsky*, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 2007.  
<http://www2.cca.qc.ca/pages/Niveau3.asp?page=rudofsky&lang=fra>

<sup>44</sup> « 5. Le corps, au-delà des modes », *Ibid.*

<sup>45</sup> « 6. Une histoire naturelle de l'architecture », *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

### L'inhabitable

Soulignons encore le peu de préoccupation pour la fonction « utilitaire » attribuée aux constructions par les bâtisseurs *outsiders* qui réalisent avant tout un rêve dont le lieu d'implantation devient le socle sur lequel s'érige leur imaginaire. Les œuvres peuvent être transformées en musées, en monuments, mais très peu, comme la maison de Charles Billy, tolèrent de nouveaux occupants ; il faut d'ailleurs souligner dans ce dernier cas que Le *Jardin-de-Nous-Deux* entoure une résidence « ordinaire » préexistante. Notons aussi le contre-exemple de Daniel Hamelin, qui a fait sienne une construction déjà objet de railleries pour en entreprendre la métamorphose, en imposant des « folsulptures » dans son parc.

Comme nous l'avons vu, pendant la période Classique, la notion de *caractère* comme reflet d'un individu à travers son exploration du design et de sa capacité à communiquer, au-delà de sa matérialité, un ensemble de valeurs formelles, émotionnelles ou spirituelles, fonctionne en tant qu'index. Déjà, au XVIIIe siècle, une forme d'anthropomorphisme conscient est appliquée à l'architecture. Plus tard au XIXe siècle, avec les théories de l'empathie, se développent les représentations des émotions et des sensations humaines comme leitmotivs à la conception architecturales, suivant en cela les approches philosophiques et esthétiques du romantisme. Jusqu'au XXe siècle, le caractère, alors conduit par l'enseignement des beaux-arts, préserve la personnification architecturale à travers une architecture parlante ou narrative. Le travail de Lequeu, par exemple, est fondé sur les caractères de l'homme : l'ornement devient pour lui un moyen d'expression manifeste. Au XIXe siècle, l'éclectisme et le symbolisme résistent jusqu'aux Modernes qui vont lui substituer l'expression de la structure et de la fonction, conduisant irrévocablement vers la séparation de la peinture, de la sculpture, du graphisme et de l'architecture.

Au début du XXe siècle, certains échappent encore à la pensée unitaire qui s'est immiscée dans l'urbanisme au siècle précédent. Nous avons mentionné l'architecture expressionniste et l'École d'Amsterdam. La première a axé ses recherches de manière à provoquer des réactions tant psychologiques que physiques et la deuxième avançait l'intention d'édifier un « bâtiment vivant ». Les solutions envisagées pour investir des propriétés émotives à travers l'architecture ont leurs propres logiques qui, le plus souvent, divergent des normes établies. L'architecture expressionniste du Goetheanum suivant les règles de l'anthroposophie se dissocie d'un entendement général et prône l'aspiration à une architecture cosmique. Un des aspects sectaire de la doctrine anthroposophique a toutefois imposé à l'architecture de représenter sa collectivité en y incluant ses propres règles, qui reformulent l'histoire ; en ce sens, le *Palais Idéal* et la *Tour Eben-Ezer* présentent des parentés avec cette forme d'expressionnisme. Puis, vers 1920, l'approche engagée avec la Nouvelle Objectivité succède à l'Expressionnisme et éloigne l'architecture des aspects émotionnels de l'expressionnisme vers d'autres fondements basés sur des idéaux formels dépouillés de décoration. Les caractéristiques expressives destinées à provoquer des réponses empathiques, des réactions physique et psychologique chez l'observateur, sont réduites au silence au profit d'un processus relevant de la raison.

Pour terminer, rappelons notre point de départ qui consistait à interroger un ensemble d'exemples de constructions en tant qu'architectures, notre intention de les réunir dans un *Répertoire*, et à y puiser un ensemble d'informations et de connaissances susceptibles d'être exploitées pour enrichir la vision et la pratique architecturale contemporaine. Les bases historiques ici posées sont données comme tremplin à une analyse subséquente, comme possibilité d'ouvrir le débat sur la place des *architectures outsiders* dans le discours sur l'architecture. L'importance des « images brutes » dans les espaces que nous occupons y est ravivée dans un monde de plus en plus normalisé. Au centre de notre recherche, le *Répertoire* constitue une banque de données à l'appui de notre définition des *architectures*



*outsiders*. Permettons nous un retour sur les points commun qui ont été décelés lors de ce travail. Ils constituent un premier ensemble d'invariants, de caractéristiques.

#### 1. La marque d'un désir de pérennité

C'est la part prédominante d'expression irrationnelle des constructions qui est signifiée par un imaginaire personnel, c'est-à-dire lié à la nature de l'homme (folie, rêve, désir d'éternité, inconscient...).

#### 2. Leur statut de marqueurs de territoire.

Artefacts ou naturels, les éléments et les matériaux utilisés dans la construction sont en très grande majorité, sinon tous, issus du lieu où s'érige la construction. Le bâtisseur est lui-même originaire de ce lieu ; il est à la fois le dépositaire et le transmetteur de ses valeurs, de ses normes et de sa culture. Les *architectures outsiders* agissent donc comme des marqueurs du territoire, des témoins et des bornes qui à la fois le désignent et en résument de nombreuses caractéristiques. Elles sont vernaculaires au sens le plus précis et localisé du terme, et se relient à leur site d'implantation, auquel elles s'ajustent avec une résolution très fine, par un faisceau dense de relations matérielles, symboliques et culturelles.

#### 3. L'importance de la fonction mythologique, poétique et symboliques des oeuvres

Les œuvres du *Répertoire* ne sont pas *fonctionnelles* au sens pratique du terme. Leurs fonctions principales outrepassent tant le rationnel que le raisonnable : les raisonnements qui prévalent lors de l'édification des structures échappent souvent à toute logique constructive ou pratique. Si la fonction utilitaire n'est pas toujours absente, elle disparaît la plupart du temps au profit des fonctions poétiques, symboliques et esthétiques déterminées par le bâtisseur.

#### 4. Le désir d'invention et de réinvention

Ce désir diffère de celui que l'on retrouve à la source de l'architecture traditionnelle en ce qu'il n'est pas nécessaire pour ces auteurs de s'ancrer dans les fondements et l'histoire d'une culture. Les auteurs du *Répertoire* sont animés du désir de tout

inventer. Bien qu'ils créent sans prendre pleinement conscience des acquis historiques et théoriques de la culture de leur société, ils reformulent « l'histoire » et interrogent, par leur quasi indifférence aux normes établies, les liens entre nature et culture, mythe et raison. Nous avons identifié les modes d'expression qu'ils ont privilégiés : le merveilleux, le conte, la légende, la fable, le récit, la fiction... Dans cette architecture *désaliénée* au sens de Dubuffet, on retrouve la manifestation d'une *pensée sauvage* dont les expressions les plus courantes sont celles du trompe-l'œil et de la miniature. Elle peut être rattachée, dans le champ de l'architecture, aux fabriques et aux parcs d'attraction, avec lesquels elle partage plusieurs caractéristiques.

#### 5. Le bricolage comme mode d'appropriation de l'espace ou rituel d'installation.

La science du bricolage est une science première (ou « brute ») plutôt que primitive, comme le souligne Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage*. Les constructions du *Répertoire* sont toutes composées d'amalgames d'objets trouvés ou recyclés. Il s'agit d'une approche tactile, sensible à la matière, d'une alternative au mode visuel<sup>47</sup>. Cette approche est directement apparentée au bricolage : non seulement elle échappe à toute norme, mais elle ne considère pas la norme comme un critère de conception.

#### 6. Le processus empirique qui préside à la construction

Loin des conduites à projet, les *architectures outsiders* se concrétisent sans plan préalable. L'expérimentation se fait en mode direct, par un travail immédiat sur les matériaux, en un processus souvent incrémental où chaque étape est déterminée par la précédente, et détermine les règles du jeu pour la suivante.

---

<sup>47</sup> Mode visuel qu'on a accepté comme norme culturelle —, c'est-à-dire que l'architecture est conçue le plus souvent pour être vue (comme le souligne l'un des principaux outils de sa conception occidentale : la perspective).

## 7. La réalisation en autoconstruction

La réalisation se fait par autoconstruction, en marge des conventions, des règlements et des lois concernant le bâtiment, et sans faire appel à un entrepreneur ou à une compagnie.

## 8. L'importance mineure accordée à l'habitabilité

La finalité des œuvres soulève la question de l'habitabilité des architectures, c'est-à-dire la question de savoir si la fonction d'habiter est essentielle à ce qu'une construction devienne architecture. Sur ce point, les œuvres de Jean Dubuffet en particulier, ainsi que sa notion d'Art Brut ont ouvert le débat sur l'utile et l'inutile, l'habitable et l'inhabitable. Rappelons que les constructions du *Répertoire* n'ont pas été réalisées pour des raisons utilitaires ou pour répondre à des besoins fonctionnels<sup>48</sup> : elles ne sont ni des abris, ni des machines à habiter.

Les *architectures outsiders* sont des expériences de terrain, des essais transformés dans un processus de découverte. Faut-il comprendre que l'essence de l'architecture ne réside pas dans la fonction d'habiter, mais dans son enracinement mythologique, sa fonction symbolique et poétique?

## 9. La perception du temps de la construction

La perception du temps de la construction est sans commune mesure avec les échéanciers imposés à l'architecture contemporaine. Parmi nos exemples les plus extrêmes, la construction du *Palais Idéal* et du *Tombeau du Silence et du Repos sans fin* a demandé le temps d'une vie à Ferdinand Cheval.

## 10. La ségrégation dans des « espaces autres »

Les « espaces autres » sont les résultats d'investir le rapport folie/mythe (rationnel/irrationnel) en architecture. Banham a défini une « architecture autre » excluant toute signification culturelle, c'est-à-dire abandonnant les concepts de composition, de symétrie, d'ordre, de module et de proportions. Derrida évoque

<sup>48</sup> [...], mais pour combler un vide, peut-être celui de l'absence d'une « nature sauvage » ou pour exprimer un sentiment de révolte face à l'exclusion de la vie sociale (retraite, maladie, déviance...).



« l'architecture de l'autre », antinomique à une architecture du pouvoir. Il s'agit ni plus ni moins que d'inventer des types nouveaux d'architectures. Ici, les œuvres sont les constructions nées de la pulsion, du désir ou du plaisir de construire.

L'espace autre est aussi ce qui rend possible la ségrégation implicite des œuvres du *Répertoire* sur terrain privé : en rapport avec la septième constante, elle permet des constructions hors les normes qui ne sauraient être édifiées sur l'espace public. À peu d'exceptions près, les *architectures outsiders* sont édifiées à l'extérieur des centres urbains. Les *architectures* du *Répertoire* sont réalisées comme autant d'actes individuels indissociables d'un espace domestique, du jardin ou du terrain privé. Elles ne peuvent advenir que dans des espaces protégés de la réglementation. Paradoxalement, c'est en devenant musée, monument ou attraction touristique – et donc en accédant au statut de lieu public – que certaines d'entre elles ont survécu à leurs auteurs. Leur popularité auprès du grand public y est pour beaucoup, et illustre le fait que le retentissement social et culturel des *architectures outsiders* s'effectue principalement au niveau de la réception des œuvres.

Pour compléter cette recherche, rappelons que le travail de Bernard Lassus, qui a fait les relevés d'habitat-paysagers, a déterminé notre méthodologie de recherche. En annexe, nous retrouvons des tracés et des plans cotés de certaines des architectures du *Répertoire*. L'usage des outils de la représentation orthogonale témoigne de l'écart entre ces pratiques des architectures « indisciplinées » et des architectures conventionnelles. Les sens multiples attachés aux œuvres de la recherche vont au-delà de la géométrie et des proportions, et toute tentative de s'y restreindre ne nous en a révélé qu'une lecture partielle.

C'est en dernière analyse que l'ancrage historique de la problématique rationnel/irrationnel nous a permis d'identifier un ensemble de moments où l'*architecture outsider* s'est démarquée des autres formes d'architecture. La question de savoir s'il faut considérer les œuvres de cette documentation comme sources

d'inspiration pour redéfinir un courant architectural contemporain, ou à tout le moins pour insuffler une dose de vitalité aux courants officiels, demeure ouverte. Pour évaluer cette hypothèse, nous avons toutefois investi les points de vue de Reyner Banham, qui a considéré des exemples d'architecture vernaculaire comme finalité en soi, c'est-à-dire en tant qu'images nouvelles pour la théorie de l'architecture ; et d'autre part, de Robert Venturi avec ses intérêts pour l'architecture vernaculaire qu'il a considérée comme moyen de réorienter l'approche du Style International.

La singularité inhérente aux œuvres d'*architecture outsider* est insécable par définition, et non répétable. Aucune des pièces du répertoire ne peut être substituée aux autres. Toutefois, cette tentative d'une catégorisation nous a permis de poser les bases de ce qui fait leur caractère intrinsèquement singulier : les invariants qu'elles présentent permettent une première délimitation du concept d'outsider.

Les passerelles entre les outsiders et les formes d'architecture plus conventionnelles sont d'autant moins faciles à établir qu'elles tentent de relier des systèmes de valeurs souvent antagonistes ; mais les connexions historiques et théoriques que nous avons établies avec d'autres formes d'architecture conventionnelle, confirment que ces passerelles existent et que ces deux pôles de l'architecture ne sont, et n'ont jamais été, indifférents l'une à l'autre. Le potentiel qui s'en dégage est celui de lieux d'expérimentations libres, nécessaires à l'enrichissement, à la survie et à la vitalité des architectures officielles. C'est à ce titre que leur préservation et leur étude deviennent primordiaux pour la discipline. C'est ce que nous avons tenté de démontrer par cette recherche.

## Annexes

### Annexe I : L'architecture de Jean Dubuffet

Jean Dubuffet en 1968 a écrit au sujet d'une série de maquettes présentées lors de l'exposition « Édifices » en 1968, une description de l'architecture qu'il imaginait :

« Précisons que cette tour n'est pas conçue en vue de fournir un logement dans la forme en usage actuellement dans nos lieux, congé y étant donné aux encombrantes commodités des cuisines, bains, etc. N'y sont par ailleurs prévus nuls meubles; ni autres sièges lits ou tables, que ceux, inamovibles, offerts par quelques opportunes protubérances de la configuration accidentée du sol. On y gagne que la maison tout entière peut être à tout moment lavée, sans rien à déplacer pour cela, avec une lance à incendie. Mais on se trouve en revanche obligé au vivre sans bagage. L'usager de cette demeure devait donc, s'il n'est célibataire et s'il n'est résolu à la vie érémitique, l'utiliser seulement comme un lieu occasionnel de retirement où se déplacer librement sans portes à passer. Avec le plaisir d'un habitat grimpant, comme celui du mouflon<sup>1</sup> ».

À l'occasion de cette exposition, il présente aussi le « Castelet L'Hourloupe » qui préfigure le programme de la Closerie Falbala située près des ateliers de Dubuffet à Périgny-sur-Yerres, à proximité de Paris sur un terrain d'environ 6000 mètres carrés. Dans sa description du petit château de l'Hourloupe, Dubuffet voit que « L'édifice sera exécuté en béton armé peint en blanc [...] L'intérieur du bâtiment présente une seule grande salle, sauf le système d'entrailles réservé au utilités<sup>2</sup> ». Avec la mise en œuvre de la Villa Falbala qui sera cernée d'un mur d'enceinte qui lui vaudra son titre actuel « Closerie Falbala », i.e. présente un double sens dont celui de la frivolité et de la désinvolture ainsi que celui « d'une métaphore utilisée en architecture pour désigner les archivoltes, ces bandes larges qui en saillie sur le nu d'un mur suivent le cintre d'une arcade en allant d'une imposte à l'autre<sup>3</sup> ». Les différents intervenants

<sup>1</sup> Dubuffet, Jean, *Tours aux figures*, in *Édifices*, 1968. Cité dans Abadie, Daniel, *Dubuffet architecte*, Paris, éd. Hazan, 2011, p. 48.

<sup>2</sup> Jean Dubuffet cité dans Abadie, Daniel, *Dubuffet architecte*, op. cit., p. 98.

<sup>3</sup> Abadie, Daniel, *Dubuffet architecte*, op. cit., p. 96.



devaient respecter la maquette de la Villa taillée en polystyrène dans un bloc de 2 x 1,5 x 1 mètre à l'échelle 1 :10 réalisée avec le concours de l'architecte Roland Morand et celle d'une autre en terre glaise qui aura été coulée en plâtre et découpée en tranches. C'est la concrétisation de l'idée de « mur-sculpture » imaginé comme un espace de transition entre la Villa et son environnement naturel. La Villa Falbala sera entourée d'un jardin de béton peint circonscrit par des murailles sinueuses<sup>4</sup>. Au centre du programme, il inscrit la « Chambre au lit sous l'arbre » (1970-1971) construite en résine époxy. La pièce comprend « un lit, un canapé, une table, un lavabo, une baignoire, des arbres et un nuage au plafond; dans l'antichambre, il y a des toilettes<sup>5</sup> ». Arnold Glimcher dans l'*Architectural Digest* se pose la question de savoir s'il s'agit d'architecture ou si l'architecture est devenue le sujet de la sculpture – « comme pouvait l'être un personnage pour une sculpture classique<sup>6</sup> ». La chambre fonctionne comme une enceinte. Dubuffet prend une idée moderne dans l'histoire de l'art, où l'architecture perd son statut d'objet et devient aussi un environnement. L'expérience spatiale est celle de fragments qui s'oppose à la manière dont nous expérimentons une sculpture figurative dans sa totalité.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>5</sup> Glimcher, Arnold, « Jean Dubuffet, Villa Falbala ». *Architectural Digest*, Los Angeles, no. 3, 1984. Cité dans Abadie, Daniel, Dubuffet architecte, p. 102.

<sup>6</sup> *Ibid.*

## Annexe II : Le Goetheanum (complément d'information)

Avec l'architecture du Goetheanum, l'architecte Rudolf Steiner voit que tout « est l'objet d'un sentiment immédiat, qui prend spontanément forme d'art<sup>7</sup> ». Il s'agissait pour lui de créer son propre « style architectural, en dehors de toute tradition<sup>8</sup> ». La construction en béton devait être formellement le prolongement du rocher, « par une transition évidente de la nature à l'architecture<sup>9</sup> ». Pour Steiner, le sens du matériau prévaut sur l'aspect utilitaire du bâtiment<sup>10</sup>. En respectant les règles de la géométrie et de la symétrie, « l'architecture devait évoluer vers la forme organique<sup>11</sup> ». Pour Steiner « ce que l'homme éprouve intérieurement, on a tenté de l'exprimer ici, non par le symbole, mais par les formes mêmes de l'architecture<sup>12</sup> ». Les formes se généraient dans le vécu de faits spirituels qui « dirigent la main de l'artiste directement sans détour par la pensée<sup>13</sup> » [...] « Le geste même de l'architecture doit être *vu et vécu*, il ne peut être *pensé*<sup>14</sup> ».

Dans son architecture, le visiteur n'est jamais confronté à un mur<sup>15</sup>. Les formes émergent en un relief continu de formes sculptées, prenant une paroi comme base fertile. Ces formes intégrées deviennent la métaphore d'un organisme biologique<sup>16</sup> :

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>10</sup> Steiner, Rudolf, *La conception du Goetheanum*, op. cit., p. 23.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>13</sup> Biesantz, Hagen, Klingborg, Arne, *Le Goetheanum – l'impulsion de Rudolf Steiner en architecture*, op. cit., p. 60.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>15</sup> Steiner, Rudolf, *Art as Spiritual Activity*, New York, Anthroposophic Press, 1998, p. 164.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 168. « *If we listen to the gods' organs, the organs the Elohim of the Earth created and gave to human beings, if we listen to the etheric forms of the plants and shape the forms on our walls according to their laws, then we are creating larynx in the human being to speech. If we listen to the forms on our walls, they are larynxes for the gods, and we are seeking the way back to paradise* ».

« Ces organes comme le larynx humain donnant voix, sont créés dans le bâtiment pour permettre aux dieux de nous parler<sup>17</sup> ». Steiner suit une logique intégrant certains thèmes de l'ésotérisme et de la sagesse orientales, selon laquelle : « Par des formes, la paix et l'harmonie se répandront dans les cœurs. De telles constructions seront « parlantes », à l'instar des temples de la loi<sup>18</sup> ».

La construction, réalisée en bois et en béton, était composée de deux cylindres de mêmes diamètres<sup>19</sup> surmontés de coupoles recouvertes d'ardoises. Le béton était sculpté immédiatement après l'étape de décoffrage, alors qu'il était coutume de déprécier l'aspect brut du béton et de travailler la matière avec marteau de bosselage et burin. Dans le premier Goetheanum, le béton n'avait pu être utilisé qu'en infrastructure<sup>20</sup>, c'est-à-dire pour les fondations. Un axe de symétrie traversait l'édifice. Avec la construction du second Goetheanum, il devient possible par l'étroite collaboration d'artistes, d'architectes et d'artisans de gagner la forme directement lors de l'étape du coulage du béton<sup>21</sup>.

Le bâtiment est conçu comme un tout. Il est le résultat d'une recherche ayant pour but de faire surgir une construction aux formes organiques en opérant une transition à partir d'une géométrie pure, d'une construction mécanique<sup>22</sup>. Steiner avait

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 168. « Our building is intended to speak through the forms of its interior, but its speech must be that of the gods. My dear friends, think about how we human beings live on the Earth, directly on its surface. At this point we need not invoke any of our spiritual scientific teachings, simply need to think about the paradise legend. If we human beings had remained in paradise, we would have seen the wonderful relief of the Earth and all its plant forms from outside. As it is, however, we were set down on Earth to live within this relief and cannot observe it from outside. We have moved out of paradise, and language of gods cannot speak to us because it is drowned out by the language of the Earth ». [...] « If we listen to the forms on our walls, they are larynxes for the gods, and we are seeking the way back to paradise ».

<sup>18</sup> Steiner, Rudolf, *Wege zu einem neuen Baustil*, Dornach, 1926, pp. 12, 19. In Pehnt, Wolfgang, *Architecture expressionniste*, op. cit., p. 203.

<sup>19</sup> Raab, Rex, Kingborg, Arne et Årne Fant, *Eloquent concrete*, op. cit., p. 31.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 80. Parmi les premières constructions à employer le béton comme expression architecturale sont l'Unity Temple de Frank Lloyd Wright (1906, Chicago) et le second Goetheanum.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 31.



l'intention de créer une construction qui parle, « House of Speech »<sup>23</sup>, où toutes les formes expriment un même état d'âme. Le Goetheanum devait être une sorte d'abri pour ceux qui venaient en quête spirituelle<sup>24</sup>. L'apparence extérieure de l'édifice devait exprimée tant par la forme que la résistance du matériau, une volonté de durée et de protection<sup>25</sup>. Les formes extérieures semblent émerger des volumes intérieurs grâce à une conception compatible à la construction en béton<sup>26</sup>. La construction a été pensée par le travail en maquettes sculptées en plasticine et en argile. Les coupoles de la nouvelle construction ont été conçues avec des diamètres différents. Cette différence de volumes signifiait que sous la grande coupole l'élément physique prédominait, tandis que sous la petite coupole il s'agissait de souligner une prédominance spirituelle<sup>27</sup>.

Pour Rudolf Steiner, les anthroposophes doivent avoir l'occasion de se rencontrer et de se saluer mutuellement aussi souvent que possible. C'est pour cette raison que les escaliers sont disposés de manière à provoquer les rencontres entre ceux qui arrivent en haut et les autres, depuis deux côtés<sup>28</sup>. Les fenêtres monochromatiques de couleurs variées, exprimant le lien entre l'extérieur et l'intérieur, sont ordonnées de manière « spirituelle » et musicale. La fenêtre elle-même est conçue par un arrangement en surfaces plus ou moins épaisses, intensifiant ou diffusant les couleurs. Ces fenêtres expriment le lien entre l'esprit et la matière<sup>29</sup>.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>27</sup> Steiner, Rudolf, *Art as Spiritual Activity*, *op. cit.*, p. 169.

<sup>28</sup> Raab, Rex, Kingborg, Arne et Årne Fant, *Eloquent concrete*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>29</sup> Steiner, Rudolf, *Art as Spiritual Activity*, *op. cit.*, p. 171.

Steiner est mort quelque temps après le début des travaux de construction du second Goetheanum<sup>30</sup>. Il avait été exposé à une publication sur l'art spirituel, « La mission de l'art » (1900) du Théosophiste belge et peintre symbolique Jean Delville (1867-1953). La mission décrite par Delville est celle d'un art idéal fondé sur les lois spirituelle et physique de l'univers. Pour Delville, l'artiste doit comprendre les parties de l'âme et de l'esprit jouées dans le mystère divin de la Nature<sup>31</sup>. Les arts réalistes (incluant le naturalisme, le réalisme et l'impressionnisme) se rencontrent sur l'apparence superficielle extérieure, et s'opposent à l'art idéaliste qui met l'emphasis sur les substances intérieures de vie<sup>32</sup>. Delville explique que l'artiste idéaliste « cherche ou devine l'esprit de la Nature, qui est la beauté secrète des choses, l'image essentielle derrière l'image de substance, la forme subjective derrière la forme objective, l'invisible du visible<sup>33</sup> ».

<sup>30</sup> Avec la construction du second Goetheanum, il devient possible par l'étroite collaboration d'artistes, d'architectes et d'artisans de gagner la forme directement lors de l'étape du coulage du béton. Cf. Raab, Rex, Kingborg, Arne et Årne Fant, *Eloquent concrete*, op. cit., p. 80. Parmi les premières constructions à employer le béton comme expression architecturale sont l'Unity Temple de Frank Lloyd Wright (1906, Chicago) et le second Goetheanum.

La construction, réalisée en bois et en béton, était composée de deux cylindres de mêmes diamètres surmontés de coupoles recouvertes d'ardoises. Le béton était sculpté immédiatement après l'étape de décoffrage, alors qu'il était coutume de déprécier l'aspect brut du béton et de travailler la matière avec marteau de bosselage et burin. Dans le premier Goetheanum, le béton n'avait pu être utilisé qu'en infrastructure, c'est-à-dire pour les fondations. Un axe de symétrie traversait l'édifice. Raab, Rex, Kingborg, Arne et Årne Fant, *Eloquent concrete*, op. cit., pp. 31, 114.

<sup>31</sup> Santomasso, Eugene Anthony, *Origins and aims of German Expressionist architecture : an essay into the Expressionist frame of mind in Germany, especially as typified in the work of Rudolf Steiner*, op. cit., p. 290.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 291.

### Annexe III : Poème d'André Breton, « FACTEUR CHEVAL »

Nous les oiseaux que tu charmes toujours du haut de ces belvédères  
 Et qui chaque nuit ne faisons qu'une branche fleurie de tes épaules aux bras  
 de ta brouette animée  
 Qui nous arrachons plus vifs que des étincelles à ton poignet  
 Nous sommes les soupirs de la statue de verre qui se soulève sur le coude  
 quand l'homme sort  
 Et que des brèches brillantes s'ouvrent dans son lit  
 Brèches par lesquelles on peut apercevoir des cerfs aux bois de corail dans  
 une clairière  
 Et des femmes nues tout au fond d'une mine  
 Tu t'en souviens tu te levais alors tu descendais  
 Du train  
 Sans un regard pour la locomotive en proie aux immenses racines  
 barométriques  
 Qui se plaint dans la forêt vierge de toutes ses chaudières meurtries  
 Ses cheminées fumant de jacinthes et mue par des serpents bleus

Nous te précédions alors nous les plantes sujettes à métamorphose  
 Qui chaque nuit nous faisons des signes que l'homme peut comprendre  
 Tandis que sa maison s'écroule et qu'il s'étonne devant les emboîtements  
 singuliers  
 que recherche son lit avec le corridor et l'escalier  
 L'escalier se ramifie indéfiniment  
 Il porte à une porte de meule il s'élargit tout à coup sur une place publique  
 Il est fait de dos de cygnes une aile ouverte pour la rampe  
 Il tourne sur lui-même comme s'il allait se mordre mais non il se contente sur  
 nos pas d'ouvrir toutes ses marches  
 Comme des tiroirs  
 Tiroirs de chair à la poignée de cheveux  
 A cette heure où des milliers de canards de Vaucanson se lissent les plumes  
 Sans se retourner tu saisissais ta truëlle dont on fait les seins

Nous te sourions tu nous tenais par la taille  
 Et nous prenions les attitudes de ton plaisir  
 Immobiles sous nos paupières pour toujours comme la femme aime voir  
 l'homme  
 Après avoir fait l'amour.

André BRETON, *Clair de Terre*<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Breton, André, « FACTEUR CHEVAL ». Extrait *Le revolver à cheveux blanc*, Paris, La Pléiade-Gallimard, 1932.



## Annexe IV : L'architecture « terrible »

À la Renaissance s'établit une théorie de la composition esthétique des formes architecturales. Selon Emil Kaufmann, suite au baroque et avec le Romantisme prend naissance « le rationalisme structurel ainsi que le purisme esthétique ». Cette nouvelle perception aurait pour source les nouvelles tendances individualistes, un goût qui devance la nouvelle recherche d'expression. Les Modernes<sup>35</sup> ont rejeté l'idée d'une transcendance de la beauté. L'esthétique mathématique des anciens avec ses résonnances cosmologiques et métaphysiques s'est atténuée<sup>36</sup>. Rappelons que pour Michel Foucault, c'est bien cette période, caractérisée par une architecture de l'internement, qui marque la naissance d'une expérience nouvelle de la folie. L'Académie va changer la structure de l'éducation. Elle circonscrit davantage l'architecte dans l'optique d'une profession indépendante et d'une pensée commune et rationnelle. Avec Jacques-François Blondel<sup>37</sup>, l'architecte endosse le rôle du « bâtisseur « éclairé » guidé par la « raison »<sup>38</sup>. L'Architecture se doit de porter l'empreinte de la destination particulière de chaque édifice, et exprimer d'une

<sup>35</sup> Dont les frères Claude et Charles Perrault

<sup>36</sup> Cette montée d'un sentiment nationaliste en architecture est marquée par l'arrivée de Philibert de Lorme succédant à Serlio et un rejet d'intégrer l'architecture « italienne » au style français. Aussi, la colonnade du Louvre de Charles Perrault à la gloire du roi soleil.

<sup>37</sup> Blondel, Jacques-François, *Cours d'Architecture... contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes* 3 : LIV, Paris, 1771. Cours 5 : Avertissement, par Pierre Patte, VI : « M. Blondel avoit pour principe d'éclairer par le raisonnement... tout ce qu'il enseignoit ».

« On comprend aisément comment s'est développé au XVIII<sup>e</sup> siècle un nouveau type d'architecture. Déjà dans Blondel on trouve un personnage inédit, le bâtisseur « éclairé »\* guidé par la « raison »\*\* ; on voit en lui l'architecte à l'esprit universel qui peut se proclamer « Juge-né de tous les Arts libéraux ». Cf. Kaufmann, Emil, *Trois architectes révolutionnaires Boullée Ledoux Lequeu* (1952), Philadelphie, American Philosophical Society. Pour la traduction française, Paris, Editions. de la SADG, 1978, p. 59.

\* Blondel, Jacques-François, *Cours d'Architecture... contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes* 3 : LIV, Paris, 1771. Cours 5 : Avertissement, par Pierre Patte, VI : « M. Blondel avoit pour principe d'éclairer par le raisonnement... tout ce qu'il enseignoit. » \*\* *Ibid.* 3 : LXXIV. Plus loin Kauffmann écrit : « Autre facteur dans le développement de l'architecture postérieure au Baroque : des tendances individualistes commencent à poindre. C'est très probablement de ces tendances-là que naquirent le rationalisme structurel ainsi que le purisme esthétique. Elles apparurent avec le Romantisme mais durèrent beaucoup plus longtemps. Auparavant, la charte du goût architectural de la Renaissance et du Baroque avait imposé des normes générales. » [...] « Ce goût de l'individualisme va au-devant de la nouvelle recherche d'expression. » *Ibid.*, p. 64.

<sup>38</sup> La publication des *Méditations* en 1641 de René Descartes a marqué d'un mouvement cartésien le siècle.

manière sensible l'influence de l'usage. Pour Jacques-François Blondel, le caractère des édifices doit être identifiable : l'édifice du collecteur d'impôts doit être *aimable*, alors que celui du noble de comté sera *champêtre*<sup>39</sup>. Dans les « leçons<sup>40</sup> » destinées à ses étudiants, le seul type de construction qu'il juge apte à exprimer ce qu'il nomme « architecture terrible » est la prison. Si l'on considère les prisons, telles qu'elles sont vers 1770, l'« architecture terrible » annonce par son extérieur le désordre de la vie des hommes qui sont à l'intérieur, ce qui inclut les personnes assignées à leur garde. Selon Blondel, le Camus de Mézières, décrit un « genre terrible », alliage de grandeur et de force. L'influence que les prisons à venir a eu sur l'architecture s'est exprimée à travers les aspects généraux de leur design : les murs sont quasi aveugles, sans ornement et massifs.

L'« architecture terrible » est une « architecture parlante », une « architecture narrative » qui veut communiquer à la fois l'affectation et le caractère d'un bâtiment. C'est un style dont les principes artistiques « apparaissent dissous par le poids de l'ignorance de l'Artiste<sup>41</sup> ». Après Blondel, les architectes tentent de faire des prisons qui ressemblent à des prisons, non plus à des palais ou des hôpitaux<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Cité dans Hart, Vaughan, *Paper palaces : The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, op. cit., 1997, p. 356. Pour Blondel, le concept essentiel de l'architecture est le sublime, compris comme terrible et en tant qu'attribut particulier des prisons, tout comme les autres édifices devaient avoir des caractères identifiables – l'édifice du collecteur d'impôts devait être *aimable*, celui du noble de comté, *champêtre*. À ce sujet voir aussi, Kalman, Harold, « Newgate Prison ». *Architectural History*, Vol. 12 (1969), pp.55-58. L'esthétique du Sublime, du point de vue de Edmund Burke, est basée sur le plaisir engendré par l'émotion de la douleur et de la terreur. Il place le sentiment de terreur comme source du Sublime. Son point de vue esthétique s'appuie sur la capacité à émouvoir du plaisir qu'engendre la douleur, le danger et la terreur. Burke situe la terreur au fondement des principes du Sublime. L'architecture de la prison de Newgate à Londres, détruite en 1907 puis remplacée par le Palais de justice, est selon Harold Kalman, sublime au sens Burkien et exprimait la nature d'une prison. Newgate est « architecture parlante », « architecture narrative » qui devait à la fois communiquer l'affectation et le caractère d'un bâtiment.

<sup>40</sup> [(1771–77). *Cours d'architecture*. Paris. Volume I, pp. 426–7.]

<sup>41</sup> [(1771–77). *Cours d'architecture*. Paris. Volume I. In Kalman, Harold, « Newgate Prison ». *Architectural History*, Vol. 12 (1969), pp.55-58.

<sup>42</sup> Kalman, Harold, « Newgate Prison ». *Architectural History*, Vol. 12 (1969), pp.55-58.

## Annexe V : Entretiens avec les auteurs du *Répertoire*

### Entretien avec Richard Greaves

Beauce, le 10 septembre 2006.

« ...n'importe quelle action humaine n'a pas le même goût au milieu des hommes et au milieu des champs<sup>43</sup>. »

Qu'est-ce que la théorie de l'eau dont tu m'as parlé?

Moi, je pense qu'il y a des réseaux d'eau ici, en dessous il y a des sources d'eau et il y a un champ magnétique différent. C'est pour ça qu'on appelle ça la Plée. Ça s'appelle la Plée, car c'est reconnu ici que c'est spongieux tout en dessous. Il n'a jamais manqué d'eau chez nous. Notre eau vient des sources d'eau en dessous ce qui fait que la théorie de l'eau, c'est encore plus fort ici.

C'est dur d'expliquer au monde de Montréal ou à quelqu'un qui reste dans un bloc appartements de 22 étages que son pipi et son caca tombent là et que c'est les rêves et les cauchemars. Il faut que ce soit cohérent comme ici. Ici, c'est plausible de parler de l'eau, pipi, caca, rêve. Vous qui avez dormi dans la « maison des rats » : vous avez l'imaginaire. Mais tu sais, en ville et dans l'immensité qu'il y a, tu ne commences pas à parler de la théorie de l'eau et là encore, il ne faut pas avoir peur de passer un message complètement farfelu, complètement débarqué. Pour votre carrière, vous allez rencontrer plein de monde avec la théorie de l'eau. Moi, depuis que j'ai la théorie de l'eau, je me dis : « Hé ! Je rencontre du monde ». Il n'y a plus personne devant moi que je ne peux pas intéresser à ma théorie de l'eau ; petits, grands, vieillards, vieux, mon oncle...

Quand la mère à mon ami Berthier est arrivée, je lui ai dit : « ma nouvelle théorie, c'est l'eau, pipi, caca et « pet », c'est une pensée ». Ils ont allumé. Moi, tu vois

<sup>43</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves- Essai sur l'imagination de la matière*, 1942.



quand même, j'arrive dans leurs histoires et pour tous ceux qui ont la foi en quelque chose de Jésus ou en un prophète et moi, j'arrive de nulle part et je leur dis l'« eau » et je ne veux pas toucher au Coran et à la Bible, mais je voudrais tout démystifier cela. Je voudrais que le monde arrête de se tuer dans les guerres. Depuis 2000 ans, c'est rien que ça, la guerre. Toujours avec la foi en quelque chose.

Je ne veux pas faire d'erreurs, surtout je ne veux pas faire d'erreurs au monde. C'est pour ça que parfois j'évite le monde pour ne pas que je dise des conneries.

Non, tu ne dis pas de conneries.

Des fois, les gens que tu n'aimes pas, ils interprètent la mauvaise phrase et ce n'est pas ça que je voulais dire. C'est arrivé deux ou trois fois et c'est pour ça que je suis porté à porter des lunettes. Je vous remercie de me dire que je ne dis pas de conneries. C'est parce que je ne veux pas décevoir le monde et je ne veux pas me décevoir avec. Je ne veux pas que le monde interprète moins le message que l'idée immense que je voudrais parler à cette planète là.

Ça fait une légende, ça fait une idole, ça fait une vedette et des vedettes.

(Nous sommes devant la « maison ronde »)

C'est mon nouveau *trip*; c'est ma nouvelle maison pour cet hiver. Quand j'ai des maisons à construire, je trouve ça génial. Là, j'ai le goût de mettre toutes mes pensées. Là, j'ai pensé finir avec des roches, ou mettre tout de beugles de foin, en haut avec et de leur mettre du plastique pour que ce soit, même si les beugles de foin ne vont jusqu'ici, tout fermé. De plus, ce poêle-là chauffe bien. J'ai commencé avec les bardeaux et là je fini tout ça. Il faut que je mette encore du plastique par-dessus. Il faut construire. Là, il y a de l'eau, un peu. Ce n'est pas grave s'il y a une goûte d'eau ici. L'hiver passé, j'ai passé un bout de temps ici<sup>44</sup>. Tu sais quand il fait - 20 degrés, il faut que ça chauffe. Il n'y a pas de principe.

---

<sup>44</sup> Richard Greaves a passé l'hiver 2007 dans la maison ronde.

- Cette cabane tu l'appelles comment?

Moi, j'appelle ça la « maison ronde » parce que je trouve qu'elle fait bien son époque. Mais je m'oblige à rester dedans. Tu sais, quand je dis au monde. : tu vas dans une maison et tu t'obliges à t'endurer. Il faut que je m'oblige à m'endurer moi-même. Le problème ce n'est pas les autres : c'est moi.

- Et là, tout ça c'est pour isoler que tu as mis les livres ?

Oui, j'ai mis de l'isolation. J'ai mis du bois de l'autre maison<sup>45</sup> qu'il y a là bas. Il y avait un fond donc j'ai remis ça par-dessus et là, je vais lui mettre ça dessus. Là, j'aimerais ça y mettre des beugles de foin. Il faut que je mette des beugles de foin rapetissé parce que je le sais que sinon je vais avoir *frette*. Quand tu as *frette* à une place, tu n'y vas pas.

- Est-ce que tu voulais mettre des roches aussi ici ?

Les roches ici, c'est ça. Je voulais commencer à y mettre des roches<sup>46</sup>, mais il faut que je mette là tous les livres, j'ai mis tout un paquet de livres. Si vous en voulez, ne vous gênez pas. J'ai décidé d'isoler ça avec les livres et puis c'est infernal et ça n'a pas servi à grand-chose.

- Et les livres, tu les lis?

Oui. Je les lis, je les dévore. J'aime ça lire<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> En 2007, les fenêtres de la « maison à la source » sont transportées et assemblées à l'intérieures de la maison ronde.

<sup>46</sup> En 2007, des roches sont rassemblées sur le terrain.

<sup>47</sup> En 2007, R. Greaves m'invite à lire *L'encyclopédie du savoir relatif et absolu* de Bernard Weber, 2000. En 2005, il offrait un ouvrage de Henry Miller à Jérôme.

- Est-ce que ce sont des cadeaux pour la plupart ou tu es un fan de brocantes ou quelque chose comme ça ?

C'est tous les livres qu'ils ont ramassés ici et aux brocantes. À Montréal, je vais dans les librairies. J'aime ça les librairies parce qu'il y a plein de monde. Je suis allé une fois dans la librairie et il y avait, après une pluie, une trentaine de personnes qui sont sorties en même temps. C'était spécial parce que tout le monde était là à se dire : « il faut y aller », mais ça ne se parle pas. C'est ça que je trouve dur à Montréal : ça ne se parle pas. Moi, j'ai le goût de parler au monde. Lorsque j'arrive à la librairie, je sortais du bicycle et je me dis : j'aimerais ça que le monde me disent : « lis donc ce livre-là ». Tu sais, échanger l'information. Comme là, vous, vous avez de la connaissance et j'aimerais ça mettre la vôtre et la mienne en même temps. Sinon, on devient tous spécialistes dans plein de domaines et on perd notre notion de l'autre.

J'ai toujours pensé qu'en travaillant avec les gens, tu les découvrais.

La seule façon que je pense que ça peut marcher pour que les gens comprennent la théorie de l'eau - comment je peux dire ça - c'est que ça devienne une légende, que ça ne devienne pas quelqu'un de vivant par qui ça a été raconté, que ça a été trouvé, c'est-à-dire qu'identifier quelqu'un à cette légende-là, c'est presque mettre un suicide à cet individu-là. Ça a l'air niais, mais c'est ça depuis que...

Il ne devrait pas avoir trop de touristes aujourd'hui.

Il faut que ça devienne comme un réseau de monde, une idée qui appartient à tout le monde. Il ne faut pas que ça devienne un individu. Tu sais, Jésus... Je n'ai pas le goût de finir « eh ». Si je réussis mon affaire, il faut que tout le monde y pense à la théorie de l'eau. Il ne faut pas que ce soit rien qu'un individu. C'est ça que j'ai découvert : un individu, ça va être une charge pour lui.



- Et toi tu disais d'ici qu'il y a la légende de Gaspard-Joseph Chaussegros de Léry<sup>48</sup>?

C'est que ça ferait comme la légende de Chaussegros qui en 1700 a trouvé de l'eau pour un seigneur et ça pourrait faire toute une légende basée là-dessus, et il a fait des phares le monsieur. Il a fait toutes ces bâtisses-là, mais avec des noms tous différents. Je l'ai montré à plein de monde et moi je trouvais que c'était comme ma théorie de l'eau, je trouvais que c'était la solution, [mais] les gens, non. Moi, quand les gens ils partent, tu sais ce que je fais : je regarde qu'est-ce qu'ils ont jeté dans les vidanges. C'est assez *flyé* ce que les gens jettent dans les vidanges quand ils viennent quelque part. Ça a l'air d'un détail, mais regarde les vidanges des gens quand ils partent. C'est assez hallucinant.

C'est comme quand la dernière fois Philippe Lespinasse<sup>49</sup> avait écrit sur un petit papier – et ça m'a touché, car il a marqué : « Ne crois pas en Dieu ». Le papier était dans le foyer. Il ne l'avait pas allumé. Ça m'a frappé cette expression-là. J'ai dit : « je ne crois pas en Dieu, je crois en l'eau, c'est quand même plus génial que Dieu. Dieu, c'est vague, l'eau c'est précis : c'est une goutte d'eau. » Et c'est lui qui fait un film sur moi et il a marqué ça, et ça m'a fait mal. Tu sais, c'est comme si dans sa tête à lui « il croit pas en Dieu » donc, je ne sais pas, ça a fait un peu bizarre. C'est mon petit côté curieux qui m'a tué en même temps parce qu'après ce papier-là, je le savais les conséquences de ça, parce que je me dis « tiens, tiens qu'est-ce qu'il a marqué là ». Il va avoir jeté des films et d'autres affaires, mais ça, ça m'a marqué parce que tu sais, je ne veux pas enlever Dieu, je veux mettre une affirmation que l'eau, les nuages – tu sais quand je regarde les nuages je me dis « ça se peut-tu que notre imaginaire peut produire ça ? ». Que après il n'y a plus de limites quand tu acceptes la théorie de l'eau ; il n'y a plus de limite à ton propre imaginaire ; il n'y a

<sup>48</sup> Rousseau, Valérie, *Vestiges de l'indiscipline - Environnements d'art et anarchitectures*, Gatineau (Québec), Société du Musée canadien des civilisations, Coll. Mercure étude culturelles numéro 81, 2007.

<sup>49</sup> Philippe Lespinasse conçu le documentaire « Les châteaux de planches de Richard Greaves », 34 minutes, Ali Baba et les quarante voleurs production, Bordeaux, 2005 (Lokomotiv films, 2006). Aussi voir, de Bruno Decharme, « Richard Greaves », 10 min., ABCD, Paris, 2005.

personne qui peut te l'enlever et tu peux aller loin, loin, loin. Et c'est là, et je suis sûre que ça va changer ta façon de penser face à l'eau, et à d'autres affaires. Moi aussi l'eau ça m'a dit tout : « j'ai un but dans la vie ». Il faut que je convainque la planète ou que le monde le sache. Je ne veux pas savoir s'ils sont d'accord avec qu'est-ce que je pense. Mais je veux qu'ils sachent que c'est possible. Les enfants embarquent dans mon *trip* jusqu'à ce que les parents s'en mêlent. Les parents : « Ah! o.k., assez la théorie ». Alicia et Gabi, j'ai vu ça naître. Ça fait des années qu'ils me connaissent. Ça fait 12ans. Mais là, quand ils en parlent avec leurs parents, bon c'est correct : « ça, c'est les *trips* à Richard, viens-t'en... », et là, ils s'en vont à l'église et ils lisent la Bible et toutes des affaires qui... Mais, quelque part, ils la trouvent pas pire et la rendent inoffensive pour le système et en même temps ça germe, ça se met à germer dans tous les pays lorsqu'ils diront : « va donc voir le sculpteur, les bâtisses ». Votre histoire à vous autres avec, mais pas tout seul. Le danger c'est que quand tu arrives à ce point-là de but à vouloir convaincre, tu t'égares, tu te retrouves tout seul et là, tout seul, tu es fini, « aaff, moi j'ai manqué... ». Une chance que j'ai eu une blonde pour me calmer. Des fois, je me disais : comment ça se fait qu'ils ne comprennent pas le monde? C'est simple : l'eau, c'est la solution. Là, elle (Jocelyne) dit « woo là, tu n'imposeras pas ta façon de penser à tout le monde ». C'est vrai, des fois, quelque part qu'on est avec des femmes qui nous aiment parce qu'elles ont le tour de nous ramener les deux pieds sur terre. Des fois, on est un peu déçu des gens, mais à deux c'est plus facile de passer à travers et elle, elle a une conception complètement différente. Elle, c'est un Sanglier et moi je suis un Dragon d'eau ; aussi je suis un lion et je peux m'éteindre. Elle, elle m'éteint des fois. Elle me dit « bon, ben là ». Vous autres avec, vous avez des caractères. Quels signes que vous êtes, vous autres ? [...]

Moi, je suis un dragon lion et un dragon/lion — j'ai lu ça une fois dans un horoscope — il peut avoir des idées complètement fantaisistes. Il faudrait que je te démontre ça, j'avais un autre livre sur l'horoscope.

En même temps, tu sais, comment je peux dire ça, je suis privilégié d'avoir fait une partie de ma vie ici. C'est pour ça que je trouve flyé et que je vais passer au travers



de plein, plein de soirs ici à cause de la théorie de l'eau. Sinon, il m'aurait, le monde, dans mon art. Mais là, je me dis « non, non là, j'ai ma théorie de l'eau, continue Richard et quand ça va mal va dans le fond la terre ». Mais ça va pas si mal que ça. Tu sais, chacun a ses petits problèmes dans la vie. Des fois, je me plains le ventre plein.

- Quand tu vas au fond de la terre, est-ce que tu vas dans ton tipi ?

Oui, oui. Juste pour avoir la paix de presque moi-même et les autres, plus j'avance, plus que je les oublie. Sinon, plus je suis proche des autres, on dirait que je capte tout ; bon un frustré, un autre qui *up* ! et en même temps je veux dire que ça me permet d'aller loin « à matin, j'y va ». J'aime ça y aller le matin parce que ça m'échappe de moi-même.

- On a l'impression que tu t'accroches après ce qui est là déjà. Les constructions se font-elles initialement à partir des arbres?

J'arrive avec de la corde et quand je vois les arbres qui sont à peu près tout ensemble là je pars « brrr ». Comme là, la « maison ronde », ça va être un nouveau projet. Quand je construis, je suis heureux, moi. Quand je ne construis pas ou même quand je veux convaincre le monde de mes théories, ce n'est pas fort. Comme là, je suis bien quand je marche, même s'il y a un micro. J'aime ça, marcher. Je trouve que l'esprit, ce n'est pas fort, mais marcher, c'est génial. L'esprit, on dirait qu'à certains moments, c'est comme un muscle, mais il donne trop de priorité à l'esprit par rapport au corps. Tu remarqueras, c'est rare qu'on est malheureux quand on marche. Notre esprit, c'est quelque chose qui devrait être comme un doigt, c'est-à-dire ne pas être aussi dictateur comme pensée. Il faut laisser nos jambes avancer et l'esprit va suivre. Mais là, on est dans une société où même nous autres, on a toujours l'esprit pour nous barrer notre imaginaire. Mais quand je marche, je me dis bon, c'est bon.



- Est-ce cela que tu appelles des balais de sorcière ?

Oui, c'est ça des balais de sorcière dans les arbres, tu remarqueras les arbres. Il y a toujours de l'eau. Où on marche, il y a de l'eau et quand on parle dans l'air, il y a de l'eau.

Je suis sûr que vous allez faire quelque chose de *flyé* avec mon histoire. C'est comme avec Mario<sup>50</sup>, Philippe, Stéphane<sup>51</sup>, on marchait ensemble, et ils commençaient à se diminuer les trois ensembles et moi je dis : non. Il faut penser qu'on est les meilleurs sans le dire à personne. Il ne faut pas le dire parce que « ouf »!

La théorie de l'eau, ce sont les meilleurs qui vont la passer et c'est que ça serait *l'fun* : que la planète ait un coup d'éclat comme ça, de nulle part.

Jérôme inspire à Richard le personnage d'un film où il ferait figure de scientifique. Il nous explique ses intentions pour l'exposition à la Collection de l'Art Brut à Lausanne, 2007.

Soit, je me fais un appareil à rêve où les gens vont s'asseoir sur le bol de toilette et en arrière je vais mettre des appareils qui allument, qui font « bidou-bidou-bidou » et qu'on voit un film avec leurs pipis. Ça serait assez amusant. Tu sais, tu t'assis et pour qu'ils fassent pipi, tu fais une petite cabane et en arrière, je pourrais faire un film par rapport à ce qu'ils ont vécu.

<sup>50</sup> Mario del Curto, photographe suisse, a visité et photographié à sept reprises l'environnement de Richard Greaves en Beauce. Ses photos ont été exposées lors de l'exposition itinérante réalisée par la Société des arts indisciplinés (Montréal), par Valérie Rousseau et Sarah Lombardi : « Richard Greaves. Anarchitecte / *Anarchitect* » (Montréal, Fonderie Darling, 6 octobre – 20 novembre 2005; New York, Andrew Edlin Gallery, 19 janvier – 11 mars 2006; Lausanne, Collection de l'Art Brut, 5 octobre 2006- 28 janvier 2007; Chicoutimi, Pulperie de Chicoutimi, 19 mai – 14 octobre 2007; Bruxelles, L'Art en Marge et au CIVA (Centre International de la Ville et de l'Architecture) à Ixelles, 7 décembre 2007 – 16 février 2008)

<sup>51</sup> Stéphane Mercier a conçu une installation sonore à partir de sons captés sur le site de Richard Greave, 2005.

C'est important aussi d'avoir des choses géniales comme l'eau dans la vie. C'est important d'être ici parce que tu sais-tu qu'il y a trop de monde qui cherche et avec ça, on donne un but à la société, un but. Même si c'est juste pour me contrarier, ils vont me contrarier encore pendant vingt, trente ans encore, mais je voudrais que le monde le sache, la théorie de l'eau. C'est amusant. Je suis sûr que si la planète, quand ils vont la savoir, il y a plein de monde qui vont m'en parler. Ils vont me dire : « ça fait longtemps que je pense à ça ». Tu sais, c'est comme si dans l'art c'est *l'fun* parce que c'est l'une des seules façons que je puisse en parler. Il n'y a pas un scientifique qui est capable de – ils vont prendre le micro, puis ils vont dire bon ben là... – c'est sûr qu'il y a un mouvement par rapport à la théorie de l'eau.

Ça, c'est mes cabanes. Il fait beau en plus, c'est *l'fun* que vous soyez là quand il fait beau.

Je peux prendre mon hiver, mais j'ai l'impression que cet hiver, en même temps, je veux voyager. C'est comique : cette année j'aimerais ça aller en Suisse<sup>52</sup> et puis retourner à travers le monde faire des sculptures par rapport à l'eau, soit une machine à étudier les pipis et les cacas du monde. Pipi pour pas pire, c'est pas pire *hein*. Donc, tu fais une machine spéciale pour que les gens se sentent informés de ça.

- Il y a un artiste belge qui s'appelle Wim Delvoye qui a fait une machine qui fait de la merde.

(rire) c'est bon.

- Et c'est une grosse machine très scientifique nommée « claoça ». C'est une machine qui digère. On lui sert à manger et elle reproduit un genre de merde humaine.

---

<sup>52</sup> Voir l'exposition « Richard Greaves. Anarchitecte / *Anarchitect* » présenté à la Collection de l'Art Brut en 2007, *op. cit.*

C'est bon. Ah oui, c'est bon. Tu sais, ça m'impressionne de manger. Prendre une pomme et puis tu la prends et puis même plein de fromages puis le corps, il tord ça, il nettoie ça, ce qu'on rejette. Il paraît que dans notre passage sur la terre, on produit des *katherines*, des *richards* (rires), mais vingt fois le poids par rapport avec l'eau qu'on prend. Par exemple, rien qu'avec nos rejets ils pourraient faire des tonnes de calcium. Tu sais, de nos propres rejets on pourrait faire des personnages, qui seraient identiques en mélangeant tout ça et puis l'eau est toujours là. L'eau, c'est *l'fun* parce qu'elle bouge tout le temps. Tu remarqueras c'est une des seules matières qui bouge tout le temps. Je regardais ça aujourd'hui, je veux dire cette nuit quand Jocelyne et moi on s'est levé en même temps et qu'on attendait les toilettes, mais tu sais, c'était comme si le courant passait à ce moment-là. La rencontre des deux rêves ensembles parce que moi, je pense que ça continue, et ça serait *l'fun* de donner l'obligation au monde de réfléchir à ça. De dire, pensez-y, ça pourrait être faisable, ça pourrait tout diminuer. Tout le monde à travers la planète pourrait réfléchir à ça et je suis sûr que ça marcherait. Moi, je suis sûr que grâce à l'affaire, à qu'est-ce que vous allez faire avec votre visite ici, ça va se déclencher... à travers la planète. Je suis sûr qu'il n'en manque pas beaucoup pour qu'il y ait quelque chose qui devienne gigantesque et c'est le temps, on vieillit et moi je me dis : c'est le temps de faire mon *show*. Tu sais, quand je vais être trop vieux et c'est sûr qu'ils me donnent un âge, je me dis que c'est le temps de donner quelque chose de génial à la planète. Tu regardes dans les yeux et il y a toujours une goutte d'eau. Qu'est-ce que tu veux, ça serait *l'fun*? Mais essaye de passer ça dans le système. Mais c'est correct, les artistes il faut que ça débarquent un peu de ce système là, il est assez terre-à-terre.

Celui là avec ça a été *l'fun*. J'ai ben *tripé*. Tout ça, c'est tout des câbles d'acier. Il y a plein, plein de câbles et ça monte jusqu'en haut, donc la structure elle ne bougera pas de là. C'est *l'fun* parce que tous les bois arrivent, toutes les journées il arrivait le morceau qu'il fallait et puis je m'amusais. Tu aurais dû me voir quand j'ai construit ça. Je me suis amusé comme un petit fou. Tu sais, c'est comme quand toi tu fais



une performance, ou quand tu écris ; tu t'amuses et puis quand j'arrête de m'amuser, j'arrête tout. Claque-claque.

- Ça dure longtemps ?

Ça dure longtemps et en même temps, je suis sûr que quand tu fais quelque chose en t'amusant, ça va en harmonie avec la nature. Moi, je ne travaille jamais quand je n'ai pas de *fun*. Quand je défais des bâtisses, je travaille toujours quand j'ai du *fun* et je m'organise d'avoir du *fun*. Je n'aime pas ça du monde qui n'ont pas de *fun*. Le matin, j'aime ça être heureux. J'aime ça être heureux moi, mais sauf que quand j'arrive où tous les gens que je vois faire ils mettent toujours des règlements ou pensent l'avenir : « qu'est-ce qui va m'arriver ? » et bien, l'avenir j'ai réussi à passer à travers, mais c'est la place. Des fois, je passe mes journées ici surtout quand j'ai construis celle-là. Quand ils sont venus avec Philippe, je trouvais ça l'*fun* avec toutes les poupées, c'était toutes des poupées Fonderie Darling. Tu sais, de la Fonderie Darling, j'entends votre rire à toi et Viviane, ça été un bon *spot*.

- Celle-ci, est-ce la cabane où il y a la source ?

Oui, je viens de finir. Il y a même le bois de chauffage, mon bois de chauffage pour l'année prochaine. Si j'en ai besoin, je vais aller le chercher ici. Je passe par ici et je m'en vais. On va être bon pour se rendre jusqu'au fond de la terre, ça vaudrait la peine. On va aller continuer après. Au fond de la terre, je vais être plus eeh... plus eeh... non, mais ça va être le *fun* parce que c'est tout le bois. Tout ce bois-là, c'est tout du bois qui était plein de fourmis, c'est pour ça que je l'ai coupé. Il y a plein d'arbres qui – tu le vois de ce côté-là – tu les coupes et c'est un nid de fourmis. Moi, je les enlève. Je coupe toujours des arbres qui ne sont pas sains. Je n'aime pas ça couper un arbre qui est sain. Des érables, je ne touche pas ça. Avec de la corde, c'est l'*fun*, c'est que ça fait un effet. Tu sais, j'installe ça avec de la corde et toute la corde qui m'a manquée je l'ai enlevé d'ici. Comme là, si je veux du bois de chauffage, je vais aller prendre celui-là ici. Et les fenêtres, c'est une de mes voisines

qui me les a données. Tu sais, c'est une *job* faire une fenêtre. Va juste faire une fenêtre, d'abord ça coûte cher et il faut que ce soit tout mesuré, tout bouveté et juste mettre des fenêtres, toutes, et elle est arrivée directe. Tu sais, ça ne paraît pas, mais on est arrivé, je cherchais des fenêtres et tout m'arrive ici au moment que... si je reste ici, je vais réussir presque ma vie. Si je m'en vais d'ici, je suis fait.

- As-tu déjà pensé être architecte ?

Ouaff... C'est ton talent à toi, ça. Moi je suis plutôt...

- Tu l'es malgré toi peut-être. Est-ce de la sculpture pour toi ?

Oui, oui. Moi, pourvu que ce soit solide, je veux dire pourvu que ça laisse... (en s'adressant à Jérôme et au sujet de son exposition à la Fonderie Darling) j'aimerais ça apprendre comment tu faisais tes murs, j'aimerais ça savoir comment tu faisais l'effet sur tes murs, je trouvais ça flyé comme effet. J'ai pas eu le temps de... J'aime ça voir la technique de l'autre c'est pour ça que j'aime ça travailler avec quelqu'un parce que tu vois sa technique, comment, devant un problème, il se situe. C'est pour ça qu'en défaisant des bâtisses avec Berthier<sup>53</sup> ; lui il travaille là-bas et moi je travaille là et je commence à le connaître. Tout enlever sans casser une planche.

Mais tu sais, c'est qu'avec les arbres, quand tu as un érable, que tu as *une couple* d'arbres tu te pognes après et quand je l'ai vu lui, ici, j'ai dit « tiens, tiens, ça tombe bien, il y a un nombre d'arbres » et là je commence à mettre de la corde et les poutres arrivent et les poutres étaient là-bas et ça me met en forme. J'ai amené ça tout là-bas, mais ça met en forme, c'est effrayant comme on est fort si on veut. J'ai dis au monde : tout le monde est capable de faire des choses incroyables, mais il faut qu'il soit tout seul, il faut qu'ils admettent d'être tout seul. Quand je viens ici, c'est tout le temps tout seul, puis je passe mes journées tout seul et je mange du riz.

<sup>53</sup> Berthier, Richard et Israël travaillent ensembles à démolir des bâtisses.

Je me dis : « je vais manger du riz, pas de sucre et mettez-vous en forme, de l'eau en masse ». Je te dis, j'en bois de l'eau des fois. Des fois, quand ça va mal dans ma tête, je te dis, je bois de l'eau. Quand j'ai soif et j'ai un goût de bière ou que tout le monde ça boit, là je te cale presque deux pintes d'eau puis là *puf*, plus le choix, le corps, il n'a plus de place - sinon ta tentation de l'alcool est là. Je viens ici, je trouve ça *l'fun* comme place. On va aller jusqu'au fond de la terre pour vous montrer. Je suis content que vous soyez allé la première journée au fond de la terre parce que au fond de la terre, c'est immense. Et je souhaite au monde que ce soit immense comme *trip*.

Et puis en mettant des poupées, il faut que l'œuvre soit pour les enfants. Moi, je suis sûr qu'en Suisse ou en revenant ici, je vais faire des sculptures par rapport aux enfants. Il faut que les enfants aiment ça venir ici. Je trouve ça *l'fun* parce qu'ils ne jugent pas, parce qu'ils sont en plein dans le processus de vie et puis nous autres à un certain âge, on juge trop. Tu sais, on devrait, tu sais, devenir enfant. Souvent, je me dis rester enfant, c'est quand même génial. Des fois, quand on est trop adulte on devient... On va aller jusqu'au fond là.

C'est important de faire quelque chose comme ça. Moi, je me retire des fois de moi-même et je me dis : c'est important qu'il y ait eu des personnages qui pensent à l'eau et c'est important qu'il y ait des gens comme vous autres qui mettent des mots là-dedans, autres que le personnage lui-même et qu'il y ait un mouvement.

J'aimerais ça que... c'est pour ça que je veux aller pour la paix en Suisse. Je veux faire quelque chose par rapport avec l'eau et ceux qui sont d'accord avec ma théorie de l'eau, pipi, caca, je vais leur demander de signer et après, je vais envoyer ça à Bush, je vais envoyer ça au système et c'est un gros coup d'éclat que je vais faire. Je ne sais pas si je vais avoir la permission, mais la permission je ne la demande pas ben, ben. C'est pour ça qu'à la Fonderie Darling, je ne suis pas allé trop longtemps c'était... je ne me vois pas installer là parmi trop d'interactions entre le monde et puis non, non, moi, j'ai continué, j'ai fait mon œuvre. Ça a été *l'fun* de voir vous autres et puis je ne suis pas resté, je n'étais pas capable. Je suis allé voir mes parents et puis j'étais bien. Pendant quatre mois, le monde pensait que j'étais ici,



c'était génial. Parce que je suis habitué, parce que pendant deux, trois ans, ils ne m'ont presque plus jamais vu. Ils ne me voient jamais faire les commissions, ils ne me voient jamais, je ne sors jamais dans les bars, quand il arrive du monde, je me sauve tout le temps. C'est de même que j'ai réussi à faire ma place. Ça fait quand même trente ans que je suis ici, parce que tu sais il y a des choses que le temps nivelle un peu. Il ne nivelle peut-être pas les autres, mais moi, je me nivelle. En restant ici, ça me protège de moi-même. C'est pour ça que je souhaite au monde comme vous autres que vous veniez; c'est une belle place; vous connaissez le monde : Jocelyne. Jocelyne, as-tu vu comme elle est l'*fun*?

(Richard évoque notre soirée de la veille sur les marches de la maison de raton avec Jocelyne et beau chien)

L'euphorie, mais c'est ça qu'on a besoin, c'est d'avoir des places pour qu'on puisse *pitcher* notre folie, s'amuser un peu plus, pas trop sérieux.

La légende de Chaussegros, ça serait pas pire parce que ça serait une légende puis ça ne serait pas moi. Il faut de plus en plus que je me cache en arrière, que je me fasse un bouclier. J'appelle ça un bouclier. Mes maisons, c'est mon bouclier pour moi. Ça me protège, je ne peux pas attaquer, mais ça me protège. C'est comme ça que je vais passer mon message. Il faut que ça passe parce que je suis sûr qu'il y a plein d'artistes qui vont allumer, plein de monde comme vous autres qui vont faire des contacts à travers la planète. Comme un immense casse-tête d'individus, ça serait génial.

- Est-ce qu'on pourrait y voir comme l'effet d'une grande conversation?

Oui.

- Considérant la nature architecturale de tes sculptures, au sens qu'on peut y accéder et qu'on a dormi deux nuits dans la « maison des ratons », est-ce cela ton moyen de créer des échanges entre les gens, d'ouvrir une conversation avec l'autre ?

C'est bon de dormir dans la maison. Moi, j'ai dormi dedans à un moment où... enfin, tu parlais de l'éclairage. C'est sur que quand j'ai mis le plexiglas, je trouvais ça *l'fun* parce que je me couchais là et je voyais le dehors, je voyais la neige s'accumuler, mais là, une fois qu'elle est faite, il faut que j'aille en arrière. Toujours faire d'autres cabanes, comme là, je vais faire d'autres cabanes au fond de la terre. Ça, ça m'évite de me chicaner avec tout le monde. Parce que moi, je pense que je suis capable de me chicaner avec personne. Eux autres, ils sont capables de se chicaner avec moi, mais si moi je n'ai pas envie... Je trouve ça *l'fun* la corde parce que toute cette corde-là, les cultivateurs jettent ça. C'est quand même de la matière puis c'est aussi fort qu'un câble ça, c'est léger, léger et je peux monter partout.

J'aimerais ça que les gens construisent avec une matière très personnelle.

Est-ce qu'ils ont laissé les sculptures à la Fonderie Darling en haut sur le toit ? Je trouve ça bon.

- Oui, on aime ça et parfois je stationne mon bicycle à côté de ton bicycle au rez-de-chaussée des ateliers. Je trouve ça super. À l'intérieur, on trouve les toutous ; on pense souvent à toi.

Moi aussi je pense souvent à vous autres. Je trouve que c'est une belle place, c'est un beau moment la Fonderie Darling.

(Nous sommes devant l'abri no.20)

- C'est magnifique, je la trouve superbe.

Je l'ai vu dans ton texte<sup>54</sup>. C'est bon ça.

- C'est vrai que celle-là a, pour moi, un charme particulier.

Mais c'est la place aussi. Je dis au monde : quand tu es rendu ici, tu es rendu loin d'en avant. C'est pour ça que même toi, fais, faites-en une sculpture, même à Montréal et transporte-la ici. J'aimerais ça que dans le film en Suisse, ce soit plein de monde, tout un réseau de monde, pas rien qu'un. Faut qu'il y ait plein de monde qui parle de la théorie de l'eau parce que je trouve qu'elle est un point dominateur. Ça serait l'*fun* de pouvoir défier notre propre mort, de pouvoir dire si elle est bonne ta théorie de l'eau Richard, les gens n'auraient plus peur; plus peur du cancer et même je vais plus loin que ça ; j'ai toujours pensé que la maladie si tu lui donnais quelque chose de supérieur, elle te laisserait tranquille. Depuis que j'ai la théorie de l'eau on dirait que, des fois je me dis « bon ben eh », je ne sais pas, et puis vous autres ? Tu ne peux pas être malade. C'est comique et c'est quand même dur et en même temps, il faut vivre grand, tu sais. C'est sûr que si je me découvre un cancer, je n'aimerai pas ça, mais je me dis que je n'ai pas le temps de l'avoir, d'être malade. Je me dis que je peux faire qu'est-ce que je veux, mais il faut que j'aie un but mondial. C'est pour ça que la théorie de l'eau est mondiale. Il faut que j'arrête de penser à mes petits problèmes personnels ou à mes rapports avec les gens et puis de viser bien grand comme si c'était mon rôle. C'est un petit peu une manière de penser différente. Pour réussir, il faut devenir insensible. Je peux devenir assez *myself*

Le cirque du Soleil est venu.

L'as-tu vu le « drôles de maisons<sup>55</sup> » ?

<sup>54</sup> Cf. Lapierre, Katherine, « Richard Greaves - Archisculpture et poésie du territoire ». *DPI*, no.4, <http://dpi.studioxx.org/index.php?id=62>, 2005.



Parce que je veux mettre des images en Suisse.

- Des images et des toilettes ?

Oui.

Ça fait 30 ans qu'on a acheté ça ici. Quand je viens ici, il faut que je m'oblige à rester au présent. Juste là, tu regardes les nuages, tu regardes les décors. Ici, c'est comme si dans ma tête « bon là tu es rendu là Richard, puis continue ».

C'est ça, en Suisse, j'ai pensé faire un squelette et le monter sur une croix puis de le faire pisser, tu mets un squelette sur une croix à une vingtaine de pieds et tu le fais pisser d'un côté et chier de l'autre. Là, tu fais ta théorie de l'eau. Mais là ça va faire polémique...

- Ça vient d'où le squelette sur la croix ?

C'est de Berthier.

- Avec la cage aux oiseaux?

On est allé aux *Foufounes électriques* et on avait amené ça. Aye, ça a fait fureur. Ah! Dire. Tu vois Berthier ? Le squelette sur une croix avec tout, tout, on y avait mis un cœur, on y avait mis... aye. Puis là, on a fait fureur. L'archevêché de Montréal nous a dit de sortir parce qu'il était trop dérangeant. Il y avait une grosse clôture pour ne pas que le monde passe. Les témoins de Jéova voulaient l'arracher pendant trois mois de temps. Après, on est partis à Paris et puis lui, il l'avait laissé sur son *char* en plein dans les *Foufounes électriques*. Il a rentré son *char* dans les *Foufounes électriques* dehors et puis il est resté sur le toit et on est parti à Paris faire la *Machine à prières*. Avec Berthier on a roulé fort et en même temps, on avait l'idée

---

<sup>55</sup> Collier, Michael, *Weird Homes* voir les épisodes 3016, 3018, 3019 et 220.

d'éduquer ses oiseaux. C'est pas pire comme idée, mais je ne veux pas que ça devienne polémique. Je suis sûr que si je mets ça, ça va faire une polémique. Tu sais, tout le monde va dire : enh ! Mais, j'aimerais ça donner un coup d'éclat sans trop que ça devienne conflictuel parce que je n'aime pas ça, moi, faire des choses qui sont conflictuelles et que ça fasse une polémique. Berthier, c'est les centres d'achats, les *cages aux oiseaux*, la *Machine à prière*. À Berthier, je lui ai dit, je lui enlève son sucre le matin. C'est un petit détail. Il prend son café, je lui enlève son sucre. Et Seigneur! Ouf! Hein, hein, c'est bien beau changer ses habitudes boss, mais eh ! si tu prends pas de sucre et puis si t'arrêtes de boire, même la potion, ça ne te fait pas, sinon tu ne réussiras pas à m'avoir comme employer trop longtemps. Parce que moi et lui on a été bien complice et depuis qu'il aime l'alcool, moi je n'aime pas les gens qui aiment l'alcool. C'est sûr que c'est bon ; ça *distorsionne* trop. Après que tu as connu l'alcool, le vin, tout, tu n'as plus besoin de réfléchir. Tu sais que la bouteille est là et puis deux verres de vin et puis pouf! le monde s'endort ; pouf! Une couple de bières — pouf ! Et puis, c'est ceux qui peuvent changer le système qui prennent un coup, qui s'enivrent un peu ou qui prennent de la potion parce que s'ils veulent être cohérents, s'ils veulent bien dormir. Mais là, tu dis au monde d'arrêter de boire et là tu es fait. Tu viens de passer pour le méchant, le moraliste méchant et puis je n'ai pas envie de passer pour un moraliste méchant. C'est mieux de parler de l'eau, c'est plus simple. Moi, je sais que si ça peut marcher mon affaire d'histoire, je suis sûr que du monde à travers la planète ou bien tous les pays vont allumer là-dessus. Je vais demander par Internet s'ils sont d'accord avec ma théorie de l'eau puis de faire signe de vie et qu'ils me donnent des arguments qui suivent mon affaire.

Tu sais, même à la Fonçerie: Darling, j'ai toujours pensé qu'il y aurait quelque chose à faire dans ton (Jérôme) atelier, quelque chose de — comment j'appelle ça — de contact. Si il arrive du monde allumé, une place pour qu'ils aient une référence, une présence. Je trouvais ça flyé d'avoir une présence. Sinon, je veux dire, tu passes quelque part. Ici, c'est l'*fun* parce vous connaissez la place, vous connaissez le lieu. C'est un lieu qui est protégé. Tu sais, quand tu fais des expositions et qu'ils me demandent : « ah oui, tu commences ? Bon, qu'est-ce que tu vas faire quand tu vas

avoir fini ? » Tu sais, c'est plate parce que tu commences quelque chose. Ici c'est fait, c'est immortalisé et moi j'ai rien qu'à passer, c'est moi le concierge. Il ne faut pas être trop concierge. Tu sais, ici, on m'appelait le concierge pour tout le monde.

Pendant 15 ans, c'est moi qui faisais la tondeuse, c'est moi qui recevais mes *chums*. Je ne disais jamais rien, j'étais conçu comme concierge, mais j'ai compris que je n'étais pas le personnage d'un concierge. Tu sais, des fois on se fait un rôle pour se protéger et en même temps on est déçus parce que ce n'est pas ça qu'on veut et avec le temps ils me voyaient comme concierge. Ouf! Puis les sculptures ont tassé et en même temps, je sais que les gars ils vont prendre mon histoire puis ils vont... : on a acheté ça à quatre ou plutôt on a acheté ça à cinq et là, j'ai ma part. C'est ici que je voudrais faire quelque chose de génial : du monde viendrait ici et ferait un genre de film complètement *flyé*. J'aimerais ça faire un village ici. J'ai toujours pensé que je pourrais faire un village au fond de la terre. Quelque chose comme une performance, mais tout un réseau de monde, plein de monde qui viendrait travailler ici et pour la théorie de l'eau. Moi j'aimerais ça pouvoir avoir des gros budgets. C'est *plate* à dire et ce n'est pas pour faire de l'argent, mais pour engager ceux que j'aime bien dans un projet de ma théorie de l'eau de mon vivant et pas quand je vais être mort. Je pense qu'à l'âge où je suis rendu – j'ai 54 ans – puis dès fois je me dis « cinquante-quatre », *tabarnac* je me sens comme un gars de vingt ans, mais j'ai un corps de 54 ans. Puis 54 ans quand j'étais petit je voyais un gars de 50 ans et je disais « cinquante ans, ça doit être vieux, ça doit pas avoir le goût de vivre ». Et c'est le contraire : je me sens comme un petit enfant tu sais. Je me sens enthousiaste dans la vie et les gens de 50 ans ils disent : woo là! On a fait notre carrière nous autres, calme-toi un peu. C'est pour ça que dans l'art, c'est l'*fun* parce que tu n'es jamais vieux dans l'art. C'est comme si tu es obligé de rester jeune. C'est ça que j'aime avec vous autres : vous êtes obligés de rester jeune. Vous avez des yeux d'enfants puis c'est à ça qu'il faut revenir à des yeux d'enfants. Aye! Revenir avec des yeux d'enfants? Oui, oui, comme ça.



C'est comique. Phyllis Lambert, celle qui est architecte, elle est venue une fois avec Caroline<sup>56</sup> et avec sa fille, puis elle a glissé. Il y a un petit fossé, puis toutes les fois que je passe devant ce fossé-là parce que Jocelyne, elle me l'avait dit que c'est là qu'elle avait glissé, qu'elle était tombée puis elle s'était changée. Mais c'est quand même comique comme la place... Je passe toujours là et tiens, il a eu... comme là avec vous autres des fois de venir ici. Quand je vais revenir ici, je vais penser à hier par exemple quand Jérôme est allé pisser à l'arbre, au pin. Ça tombait, je me suis retourné de bord ; tu as pissé juste à l'arbre, au gros pin parce que c'est là, tout là ici que je voudrais faire un projet ; là-bas, il n'y a personne de ce bord-là, comme ça, là, je pourrais me faire un projet, mais je vais le *dealer* avec les autres et c'est dur de *dealer* avec les autres. C'est dur d'expliquer au monde, je veux dire de travailler en équipe.

Tu sais, les gens, je ne les vois pas venir ici pour m'expliquer, surtout que c'est ma théorie de l'eau, il faudrait que j'aie une couple de millions pour les attirer ici. Soit je fais de la cuisine ou ben je changerai de...

- Mais il y a quand même des gens qui viennent ?

Oui, oui il y a des gens qui viennent, mais ils viennent de partout comme *Raw Vision*<sup>57</sup>, celui qui a la revue *Raw Vision*, il est arrivé de nulle part. Une journée, il est arrivé, il prenait une photo puis là, je lui ai donné un verre d'eau puis il parlait anglais et vu que je ne parlais pas anglais – mais il prenait des photos et il m'a dit : « Toi, tu aimes la forêt ». Rien que ça. C'est un bon gars puis il est reparti. Après, il y a une autre *gagne* qui est venue. C'est pour ça que je suis content qu'en avant il y ait moins de sculptures parce qu'un bout de temps, c'était touristique en *tabarouette* chez nous.

<sup>56</sup> Caroline Andrieux, directrice artistique, Quartier Éphémère, Fonderie Darling.

<sup>57</sup> John Maizels, *Raw Creation Outsider Art and beyond*, London, Phaidon Press, 1996. Aussi voir *Raw Vision Outsider Art sourcebook*, Hertz (UK), John Maizels editor, Raw Vision Publisher, 2002.

(Richard s'adresse à Jérôme.)

C'est ici que tu as fait ton pipi, à cet arbre-là. Non, non, regarde, il est bien *spotté*. Il est là, il est tout seul et en même temps, il va tout grandir le reste. Tout ça, c'est immense.

Parce que tu sais, ceux qui font leur pipi ici, ils laissent leurs rêves. C'est qu'au fond, même si l'autre, qu'il soit d'accord ou non, moi je sais que quand je fais pipi quelque part, je laisse une partie de mes rêves. Tu sais, il faut que je sois conforme. Ah ! Je ne peux pas faire ça ou on peut faire ça.

Vous autres, je vous souhaite vraiment de finir une couple d'années peut-être à Montréal et puis après de finir à la campagne. C'est gigantesque la campagne. Trouvez-vous un petit coin de terre et puis parce que c'est l'*fun* quelque part, parce que chaque jour, c'est un cadeau du ciel. Moi, j'apprécie la place. C'est pour ça que je suis prêt à ne pas me chicaner avec personne ; je m'éloigne de toutes les chicanes parce que je le sais que j'ai une belle place c'est tout et puis tu sais, je suis quand même chanceux de vivre à la campagne, car il y a une réalité que ce n'est pas tout le monde qui a des places comme ça. C'est pour ça que ma théorie de l'eau, je peux me l'avancer parce que je reste ici. Sinon, je pense que jamais j'aurais pensé à parler de l'eau comme ça. Mais, je trouve ça génial comme mot. Tous les animaux sont plein d'eau, tu sais l'être humain est composé d'eau. C'est quand même comique que l'être humain, quand tu y penses, il y a un mélange d'eau, de plein d'autre matériels ensemble. Pouf ! C'est un être humain. Tu sais, c'est quand même assez *flyé* : les eaux, la structure, même réfléchir je trouve ça quand même *flyé* de réfléchir. C'est pour ça qu'on peut se... et puis quand ma blonde, elle, me dit que quand la terre a été congelée un bout de temps, la terre, c'était un gros bout de glace. De d'là, ça c'est créé et puis je vais plus loin, je veux être enterré – je l'ai dis à Mario avec – je veux être enterré dans l'océan. Moi, je pense que c'est dans l'océan qu'on continue notre cycle, que ce n'est pas dans le ciel, c'est dans l'océan. C'est pour ça que je veux être enterré dans – Oh non ! Je veux être *pitché* dans l'océan. Hein ! *Pitché* dans l'océan. Oh !

Je ne sais pas si vous aimez ça le fleuve, le bord du fleuve. Moi, je trouve que l'océan c'est immense et puis la mer, c'est la place qui n'a pas été étudiée. Je me *pitcherais* là-dedans et je suis sûr que je serais en harmonie. Moi, je pense que c'est par là-bas qu'il faut aller, pas par là. Hein! C'est pas pire comme idée. Je trouve que l'océan, c'est quand même comique parce que tu sais, ils découvrent des bibittes à des profondeurs incroyables qui font des super stalagmites, des super formes.



**Entretien avec Clément Côté (Cléobule), Bistro Don Camillo et sculptures,**  
Beauce, le 6 octobre 2007 à 10h30 au 468 du rang Chaussegros,  
Saint-Simon-les-Mines en Beauce, G0M 1K0. Tél.: (418) 774.9752, fax : (418) 774.9732  
m.cote@sogetel.net

- Comment définis-tu ta pratique?

Je suis un autodidacte parce qu'être artiste, je pense et c'est ma théorie même si ce n'est pas toujours comme ça que ça se passe, qu'on l'est qu'on ne l'est pas. Dans mon enfance, ma mère a eu deux bébés de fille. Elle a eu moi et ma sœur en même pas un an de différence et avant moi elle avait eu un garçon et une fille. Moi j'étais le deuxième garçon et les parents, le premier bébé c'est important, le deuxième si c'est une fille ou plutôt le contraire du premier ça aussi c'est important, mais le troisième devient moins important et là quand il y en a un quatrième qui arrive tout de suite après et bien moi ils m'ont placé chez ma tante parce qu'ils construisaient une maison dans le temps que je suis venu au monde. Je pense, pour ma part, qu'à ce moment j'ai sombré dans l'imaginaire lorsque j'étais très jeune. Quand tu es un bébé et que tu n'as rien à faire et que personne ne s'occupe de toi, je pense que c'est là que j'ai développé le plus mon imagination. Je n'ai pas consulté de psychologue pour qu'il me dise si oui ou non ça se peut, mais je pense que ça peut être là que tu parts à développer autre chose quand tu es tout seul dans ton lit de bébé et qu'il ne se passe rien.

- Est-ce qu'il y a un événement qui t'a amené à construire et à réaliser des sculptures?

Je suis un artiste multidisciplinaire. Jeune, j'étais un patenteux et pas loin de chez moi, au moulin à scie, il y avait un dépotoir d'écorces d'arbres et de boîtes de transport en bois pour les vitres. Au garage, le fer et la peinture y étaient abandonnés. J'en faisais des cabanes. La dompe est un lieu de création et d'inspiration. J'y ai beaucoup joué.

Armand Vaillancourt m'a marqué. Il avait acheté un moulin à scie près de Victoriaville où il réalisait des sculptures. J'avais dix ans. Par la suite, j'ai fait des bateaux qui vont sur terre et dans l'eau avec des barils, des bicyclettes avec des palmes sur la chaîne qui ne se sont jamais rendues dans l'eau. C'était trop dur à transporter. Dans la vingtaine, j'ai construit avec d'autres un camp avec des écorces. J'ai connu Richard Greaves en plantant des arbres alors que c'était le début des symposiums d'artistes. À cette époque, on se battait contre l'argent. On rejetait l'idée de subventions. On visait l'autonomie financière et l'autoorganisation avec Berthier Guay et Richard Greaves qui aussi se battaient contre le système capitaliste. C'est un travail en foresterie qui me permet de financer mes productions artistiques. J'ai déjà fait avec Richard Greaves un cheval en fer dans une cour à scrapes. Lorsque je travaille à mes propres sculptures, je préfère être seul pour contrôler mes horaires en fonction de l'inspiration. Quand on est seul, on peut être concentré sur une même affaire sans penser à manger, on n'a pas à se préoccuper des autres et de leur besoin. Tout dépendamment du niveau d'égoïsme de chacun. Ici, sur mon terrain j'ai tout fait seul. La solitude oblige à trouver des techniques, à inventer. Ici, c'est un regroupement de plusieurs sculptures.

- Est-ce que tes sculptures sont en majorité des structures autoportantes?

Non. Par exemple, j'ai construit un genre de chapiteau comprenant uniquement des bardeaux vissés de l'intérieur réalisant une structure soutenue d'une corde au plafond où le sol inspiré d'une piste de cirque était un mandala sur lequel on ne pouvait pas marcher. La sculpture inaccessible de l'intérieur était présentée dans un gymnase. Il s'agissait de mélanger mes deux métiers, c'est-à-dire celui de clown et celui de sculpteur, dans une installation. J'ai aussi fait un arbre en fer avec des lames de scie qui faisait le feuillage ou encore des constructions en vitres cassées collées avec du silicone. La vitre représentait de la glace dans la forme des spirales d'ADN. Le projet était réalisé dans le cadre d'un symposium à Sainte-Marie sur le bord de la rivière. Les habitants avaient une peur constante des inondations et j'imaginais que cette peur était inscrire dans leurs mémoires génétiques.

À cette époque je travaillais beaucoup dans des symposiums et ce contexte mêlait tant des artistes autodidactes comme moi à des artistes universitaires qui avaient une démarche artistique encadrant leurs œuvres. Moi, je me battais contre cela. Je pense qu'on pourra écrire sur ma démarche artistique quand je serai mort. Cette discussion était aussi liée à cette lutte contre l'argent mentionnée plus tôt. Du moment qu'on investit dans une démarche artistique, il faut avoir un matériau ou avoir une idée qu'on fait grandir d'année en année, un thème qui revient où tout doit être lié. Je ne suis pas contre la démarche artistique car au niveau de l'art nous en sommes rendus là et c'est ce qui aide à faire avancer l'art. Pour ma part, je pense que c'est mieux de ne pas en avoir et d'être complètement libre. Alors, je faisais toutes sortes de sculptures. Néanmoins, le contexte dans lequel je travaillais, celui des symposiums, m'imposait d'avoir à écrire une démarche artistique même juste pour les subventions, pour présenter au public, ou encore pour pouvoir faire des 1 %, des intégrations de l'art à l'architecture. Même les artistes qui font de la chanson doivent écrire une démarche artistique. Je crois vraiment que ça devrait être plus libre que cela.

Les premières sculptures que j'ai faites étaient des structures autoportantes. Avec Richard Greaves on tripait aussi au niveau intellectuel, si on peut dire. J'avais fait une légende pour lui, pour un film. Mais comme il n'aime pas être mis en évidence j'avais pris le rôle soit de le remplacer soit de parler de lui. J'avais fait une légende, la légende de l'oiseau Chaussegros. Le film est un beau documentaire qui a été bien monté par des étudiants. Le film a été mis hors-concours, jugé trop bon pour des étudiants.



La sculpture ici représente un gros oiseau par un bec en l'air.



Je l'ai rapetissé lorsque je l'ai déménagé parce qu'il était trop gros. Il n'y a qu'une épaisseur de bardeau. La forme est conçue par rapport au poids de la neige qui s'y répartit ce qui fait que ça tient encore. C'est qu'il n'y a pas de point central qui ferait que ça s'écrase contrairement à un toit plat où la neige s'accumule. Il y a un petit coucou dans le cou qui fait roucouroucoucou! (sous la pointe, au sommet, une cabane d'oiseau est réalisée).

- Comment t'es venue l'idée de travailler avec le bardeau?

Quand j'ai acheté ici, ça faisait quelques années que je côtoyais des artistes avec les symposiums et le travail que je faisais par moi-même. Ici, il y avait une grange que j'ai coupé en deux, au un tiers. La grange a trois parties normalement<sup>58</sup>. J'ai pris la tôle pour la mettre sur mon garage et avoir du bois pour le construire. À l'époque je n'avais pas d'échelle, je n'avais qu'une perceuse pour travailler. Le précédent propriétaire avait récupéré beaucoup de stock, de morceaux de « venir » ou de contreplaqués avec des clous, qu'il me laissait. Je me suis mis à fermer le mur de la grange avec de les visses qui dépassent à l'extérieur avant de démolir celle-ci. Comme je n'avais pas d'échelle, je me suis mis à construire un escalier avec du « vénir » pour finir de monter la grange. Ensuite j'ai jeté le reste de la grange par terre et fait mon garage.

<sup>58</sup> le « fanni », en dessous les « allumaux », à côté il un grand étage avec du foin du sol jusqu'en haut. Aussi, à l'entrée il y a le paddock



L'année suivante pour le symposium qu'on avait sur le bord de la rivière, je faisais un géant qui débarquait sur le bord de la rivière et qui traversait. Je voulais faire une bottine comme celle de Patof le clown. Avec cette bottine et d'autres de mes sculptures, j'ai fait un site touristique sur mon terrain. Pour construire la bottine, je cherchais le matériau et j'ai pris le bardeau. C'est parce que j'ai fait mon garage, le mur de la grange avec le contreplaqué que j'ai pensé au bardeau et c'est comme ça que j'ai commencé vers 1995-1997. Le bardeau a un côté mince et un autre épais ce qui me permet de jouer avec les volumes et en le travaillant j'ai découvert toutes sortes d'autres choses que je pouvais faire aussi. J'ai acheté la maison il y a 13 ans (en 2007), en 1994. Je ne retravaille pas les constructions, sauf pour quelques unes que j'ai entretenues un peu. Certaines se tiennent sans maintien et moi j'aime leur vieillissement. Dans ma démarche artistique, je me suis aperçu qu'il y avait souvent le thème du temps qui revenait. Comme le bloc d'ADN, il y avait la mémoire des ancêtres qui revenait et dans mes titres aussi, le thème du temps revenait souvent. Je suis aussi un poète et j'avais une poésie avec le temps. Et dans ma vie, je vois que le temps il passe vite. J'ai quarante-cinq ans et je n'ai plus de temps à consacrer à des choses qui ont déjà été faites. Il faut que je consacre du temps à des choses nouvelles, il faut que je crée autre chose. Du fait, je ne mets plus d'énergie à réparer une sculpture à moins qu'elle soit une sculpture habitable, mais les autres je les démanche et en récupère le bois.



- Est-ce que tu habites tes sculptures?

Non, mais par exemple, un homme qui ramassait la sève d'épinettes a habité la grange un certain temps. Deux filles de Lévis l'ont habité pour leurs vacances.

- D'où te vient le bardeau et comment le thème du temps inspire tes œuvres?

J'ai acheté des vieux bardeaux qui étaient décolorés et creusés par le temps. Certains modèles de bardeaux sont faits à la scie et sont égaux partout, comme le « vénir » utilisé pour la grange, d'autres bardeaux comme ceux faits à la hache sont plus minces à un bout et plus épais à l'autre. L'assemblage des joints doit permettre à la pluie de descendre et de ne pas entrer dans le bois.

Pour revenir au sujet du vieillissement, cette sculpture qui est comme une proue de bateau, elle a vieilli à l'intérieur de la grange et sa décoloration se fait différemment qu'une autre exposée à l'extérieur. C'est intéressant aussi le temps marque le bardeau autrement. J'avais aussi fait un poisson que j'ai délavé à l'eau de javel pour enlever les champignons<sup>59</sup>. Je ne restaure pas, mais je peux démonter des parties de mes sculptures pour en refaire d'autres.

Construire en bardeau c'est vieux comme le monde. Il a été inventé par nos ancêtres pour se protéger des intempéries. Au Québec le village où il y en a le plus, c'est à St-Apollinaire. Là, il y a le plus de diversité dans la façon de faire avec du bardeau. Il y en a qui le taille en cœur, ou bien en pointe et qui le travaille pour faire une rangée en pointe une rangée carrée, une autre en demi-cercle. Parfois ça devient comme de la dentelle.

Certaines de mes sculptures ont intégré des tournesols, d'autres des rhubarbes.

- Quel est le rapport au paysage dans ton travail?

---

<sup>59</sup> Sur la côte est américaine, le bardeau est comme gris, pas trop gris et il reste beau longtemps. Je n'ai pas voyagé beaucoup, mais je suis allé à Cape Cod et à Old Archer.



Moi je suis un environnementaliste et je me sentais coupable de couper de la forêt pour faire de l'art, mais je suis un garde forestier et du fait j'en ai planté beaucoup d'arbres et j'en ai fait planter comme superviseur. Sur mon terrain j'en ai planté aussi beaucoup. Je récupère le bardeau. Aujourd'hui presque uniquement en démontant mes propres sculptures. Je fais des œuvres collectives avec des enfants. Pour moi, l'orgueil des uns est le malheur des autres. C'est une pensée environnementale qui veut dire que l'orgueil des riches fait qu'ils dépensent la planète et que ça crée pour les autres leur malheur. Si le monde était moins orgueilleux et moins individualiste, ils auraient moins besoin d'avoir tant d'argent dans leurs poches et ça irait mieux sur la planète. Cela fait longtemps que je suis environnementaliste et je pense que les humains ont inventé l'argent et qu'ils pourront en inventer d'autre pour combattre les problèmes environnementaux ou mettre de l'argent pour corriger nos erreurs. Mais parfois on est prêt à aller vivre dans le désert et souffrir au lieu d'investir. Comme à l'île de Pâques, tout le monde qui vivait là il coupait des arbres pour faire des grosses statues en pierre et ils en sont venus à une famine, à des guerres entre eux et ça c'est réglé quand il y avait moins de monde. Alors, ils ont fait la paix et ils avaient coupé toute la forêt sur l'île de Pâques juste pour faire des sculptures. Encore une fois, c'était l'orgueil humain sur l'île de Pâques. En faisant mes sculptures, je pense à ça. La technique du bardeau me permet de travailler sur deux épaisseurs et d'intégrer autant un terrain en pente, un fossé, sur une montagne, sur une roche.



Voir <http://www.culture-quebec.qc.ca/cote/>  
[http://www.3e-imperial.org/alica/2\\_manoeuvre.htm](http://www.3e-imperial.org/alica/2_manoeuvre.htm)

### Entretien avec Sappho Morissette

Waterloo, le 12 octobre 2006.

Moi, quand j'essaie de décrire la maison, je dis : imagine que tu es dans un hélicoptère, que tu vois la maison du dessus ; tu vois comme une gousse d'ail avec huit gousses autour d'un feu central. C'est la partie du haut. C'est la structure de huit « *pods* » et chacun des huit « *pods* » a des fonctions différentes : la cuisine, la salle à dîner, la chambre – mon lit en fait – la bibliothèque, le lit d'ami(e)s, l'ordi. Puis la serre, là où il y a la fenêtre à exposition sud.

- Est-ce aussi ton atelier?

Oui, mais en partie, l'atelier, c'est pas mal partout. La maison, c'est un atelier. C'est un atelier qui est bien vivant et c'est s'il faut que je cours après parce qu'il, qu'elle a une vie qui lui appartient — la maison — puis c'est comment moi, m'ajuster pour bien vivre dedans. Comme ça fait bien des années que j'ai des questionnements sur la salubrité à cause du haut degré d'humidité que c'est de vivre dans une... c'est comme une roche artificielle la maison. C'est comme vivre dans une caverne. C'est une caverne. Le sentiment, c'est un peu ça. À cause des rondeurs, on a le sentiment de retourner en arrière et en même temps de se projeter dans le futur ; les deux.

- Si l'hiver tu as moins de problèmes que l'été et quand tu parles des problèmes d'humidité, c'est par rapport à quoi ?

C'est parce que l'été, je ne chauffe pas, alors le fait que je ne chauffe pas, c'est là qu'il y a de très hauts niveaux d'humidité. L'hiver quand je chauffe il n'y a pas tellement de problème, mais à chaque année, je trouve de nouvelles façons d'essayer d'aborder la circulation d'air. Cette année, j'ai mis deux feux au lieu d'un seul feu en haut, ici. Là, j'explore travailler avec deux feux.

- Le second se trouve-t-il dans l'espace inférieur ?

Oui, dans la pièce en bas, l'ancienne chambre de L'Iris. Je l'ai récupérée. Elle est à sa maison à Montréal, donc quand elle vient, elle prend le lit des invité(e)s ici.

- L'espace qui était la chambre de L'Iris, c'est bien l'extension dont tu me parlais avoir réalisée dans les années '80 et la maison dans les années '70 ?

La maison a été commencée en 1970 à l'aide de trois financements du Conseil des Arts comme sculpture habitable, puis au bout de ça, on a abandonné pendant quelques années. Je suis revenue en 1983, donc dix ans plus tard, lorsque L'Iris était en troisième année. Je suis revenue avec l'intention de l'habiter. On a posé les portes, les fenêtres qui existaient, car on les avait faites dans les années 70, mais elles n'étaient pas posées.

- L'espace, au départ, ne devait-il pas servir de salle communautaire, c'est-à-dire est-ce que c'était ici un espace pour la commune ?

Oui, mais ça n'a jamais servi à ça. C'était l'idée de départ. Ça n'a jamais fait ça à par quelques *partys*.

- Au départ, j'ai cru comprendre que c'était un test sur comment habiter l'espace collectivement.

La commune s'est effondrée.

- Mais ce n'est pas à cause de la maison !

Bof. Ça a dû contribuer, il n'y a rien qui est à l'abri.



- Donc, l'extension a été faite en 1983 lorsque l'espace servait déjà d'habitation.

Oui. En '83, la pièce en bas, c'était juste un grand trou béant, les fenêtres n'étaient pas posées, les portes n'étaient pas faites. M. Ruel, le père de Jean-Guy, m'a aidé. C'est lui qui a fait les portes. Il les a faites sur mesure.

- Était-il ébéniste ?

Il est constructeur, menuisier.

- Je demande parce qu'elles sont belles les portes, celle-ci par exemple.

Puis les fenêtres on les avait faites à l'atelier de l'école d'architecture de l'Université de Montréal, mais elles n'étaient pas posées. À ce moment-là, elles n'étaient pas isolées non plus. Il y avait juste la coque de ciment. Pas longtemps après ça j'ai fait *shooter* à l'uréthane. J'étais désolée parce que ce n'est pas bon pour l'environnement, mais il n'y avait rien d'autre comme matériau à l'époque qui était capable de couvrir ça ou je n'étais pas capable de l'imaginer. Aujourd'hui, c'est un mélange d'uréthane, de mousse, de végétation, de vignes,...

- Est-ce qu'il y a de la peinture aussi?

Oui.

- Est-ce de la peinture acrylique ?

Il y a sûrement des essais de peinture acrylique, mais je ne peux pas te dire et je pense que c'est surtout de la peinture à l'eau selon les fois où j'ai fait venir des *entrepreneurs* pour la peindre.

- Toi, as-tu fait surtout le travail d'acier et de structure?

Oui, moi je pliais les « rods », je lui donnais des rondeurs. Jean-Guy faisait la soudure et là on regardait ensemble et on se disait à cette place là ça nous prendrait... entre ça pis ça, et on faisait comme des ovaes et moi, je faisais la forme et lui, il la soudait.

- Il soudait tous les joints.

Tous les « rods » d'acier que tu vois soudés là. Ils ne sont jamais soudés à angle droit. Ils sont toujours soudés comme en parallèle, à faire des triangles qui font la force de la structure. Ce sont ces triangles qui sont créés qui sont la force de la structure. Moi, je pliais et lui il soudait puis sur cette structure d'acier on a mis une pelure, une peau de grillage (2x6) puis un sandwich de grillage de plâtrier là-dessus. Il y a comme 1, 2, 3 ; 3 peaux métalliques tout attachées après la structure d'acier. C'est là-dedans qu'on poussait le béton avec nos mains, nos pieds. Ce sont des étudiants de l'école d'architecture qui sont venus faire ça avec nous. On avait mis une affiche à l'école d'architecture qui disait : « on offre la bière pis le pot. Venez nous aider à faire du ciment. » À mon souvenir, il y a une quarantaine d'étudiants qui se sont présentés. Dans une même fin de semaine, on a même posé deux camions, les camions Miron, bétonnières, deux. Toute la structure était faite.

- Est-ce que Jean-Claude Marsan était impliqué à ce moment-là?

Jean-Guy était un étudiant de Jean-Claude Marsan à l'école d'architecture. Il est venu ici et il a visité, Jean-Claude. Il nous encourageait.

- Et les formes des fenêtres, ça vient d'où ? Comme là, il y a un cœur.

C'est nous autres qui l'inventait. On a inventé la technique pour les faire. Pour moi, c'était inventé, mais probablement que ce n'était pas inventé du tout. Ça devait exister mais...

- On ne sait pas, si tu ne l'avais pas vu.

Moi, je ne l'avais pas vu, mais peut-être Jean-Guy, lui, il avait vu ça dans ses études. Mais moi, pas. On donnait une forme avec du *contre-plaqué* puis on soufflait de l'air chaud comprimé pour le faire gonfler. C'était très simple, la technique.

- Dans le choix des formes, est-ce que tu as dessiné ?

Oui. Ça, c'était avant de faire les fenêtres, car dans la structure on savait déjà qu'il y avait une fenêtre de telle forme qui s'en venait.

Ça nous a pris sûrement *une couple* de mois à décider quel cœur, qu'elle forme de cœur qu'on mettrait. On en a dessiné des centaines. C'était lequel qui était le plus beau et pourquoi. Une en cœur, une fenêtre en étoile, la fenêtre en œuf dans la cuisine, la fenêtre ronde, les deux yeux de clown et en haut, il y a la paire de fesses et les petites bulles ici, en haut. C'était un jeu en soi de dessiner les fenêtres et après de faire la structure d'acier pour supporter les fenêtres.

L'exercice, c'était d'amener de la rondeur, mais on travaillait encore avec des matériaux droits, c'est-à-dire du *contre-plaqué* et des 2x4. Ici, c'est avec l'acier qu'on a la liberté de formes. C'est bien plus souple l'acier que le bois.

- Est-ce que la forme générale extérieure, c'était aussi un défi rondeur ?

La première chose, c'était sortir de la boîte et la première intention, c'était de se faire comme un cocon. C'était de créer un cocon comme pour se réinventer parce que dans le monde dans lequel on était – pas mal *fucké* – il fallait recommencer



l'expérience. Aussi, c'était une époque où il y avait une pensée chez nous, les hippies, assez apocalyptique. On disait que la fin du monde s'en venait et là, on essayait de s'inventer une maison qui... on se disait que la faire au ciment – Jean-Guy lui avait été exposé à ça — d'abord par les bateaux, donc on savait que c'était quelque chose qui flottait. On s'est dit : s'il y a des changements planétaires en s'en allant vers l'eau, ça flotterait, et là, on imaginait un champ magnétique et propulser ça dans l'espace et c'était notre vaisseau spatial – n'importe quoi. Un petit nid, mais on l'imaginait mobile et dans l'espace et dans le temps. En fait, l'idée c'était d'avoir une place le *fun* et de se réinventer. C'est juste ça que je peux dire.

- Il n'y avait pas de plan. Ainsi, la forme s'est composée à mesure.

Oui, chaque pas était inventé à partir de rien. Il y a une partie que Jean-Guy a faite tout seul. Avant que j'arrive, moi, j'ai eu le dos cassé. Au moment où lui a commencé, je venais d'avoir un accident dans le dos et j'avais le dos cassé. Jean-Guy avait fait ça et ça. Quand moi je suis arrivée, on a commencé à mettre les fenêtres.

- Qu'est-ce qu'il avait fait ?

La structure était commencée, la structure en huit. Ça, on en avait parlé abondamment, on en avait discuté pendant des mois et des mois comment savoir c'est quel chiffre on aimait le mieux pour construire la maison et pourquoi. Sept versus huit et huit versus quatre, et on trouvait que huit, c'était le plus beau chiffre parce que c'était l'infini, c'était toutes les possibilités, c'était ce qui nous avait attirés le plus vers le chiffre huit. Par après, je pense que je peux mettre toutes sortes d'autres analyses. La numérologie du chiffre huit, il demeure que c'est le même symbole que le symbole de l'infini, et je pense que maintenant, je sais que c'est un alignement planétaire. Huit, c'est le chiffre de la planète, c'est le niveau planétaire de notre conscience. Comme être humain, on a toutes sortes de niveaux de conscience, mais huit, ça représente la conscience planétaire et on était beaucoup

animés par ça; la planète va mourir et l'humanité est à détruire ce qu'elle a créé. On était pas mal déçu de l'humanité. Donc, on s'enlignait sur la planète. On voulait aussi un autre de nos principes qu'on voulait juste et bon c'était les deux spirales. On voyait cette maison-là animée dans la spirale dans la dynamique. Ce n'est pas la sphère qui est comme fermée qui est statique. Nous on voulait la spirale qui est plus dynamique. Il y avait huit et la double spirale.

- C'est quoi la double spirale ?

Tu vois là il y en a une qui descend de la cheminée et il y en a une autre qui descend dans la terre en descendant l'escalier, la salle de bain et qui descend en dessous de la maison. Te rappelles-tu ? Il y a une autre pièce ici, en dessous de la maison, alors c'est cette spirale-là qui descend. Il y a une spirale qui monte et une spirale qui descend. Après, j'ai fait du travail spirituel et j'ai su que c'est comme ça que l'énergie à l'intérieur de notre corps circule, le long de 2 spirales. Une qui part du cœur de la planète et qui monte, qui sort au sommet de notre tête et une autre qui vient du cosmos qui descend, qui pénètre le sommet de notre tête et qui sort de nos pieds jusqu'à la planète. C'est comme ça que ça circule, l'énergie. J'ai lu par après comme toutes sortes de confirmations que les principes qui nous animaient quand on a fait la maison, c'était tout très cohérent avec une perception que l'humanité était arrivée à un cul-de-sac et qu'il fallait se réinventer. À partir de ce principe là, on sortait de la boîte. Les planchers ici, ils ne sont pas droits, même les planchers sont ronds.

- Il y a les couleurs aussi. Les huit sections au plafond, on les retrouve au sol avec les couleurs : vert, jaune, rouge, mauve, lilas, bleu ?

Oui, c'était l'idée d'un arc-en-ciel, mais un petit peu *spin*, pas trop *straight*.

- Qui *spin*.

Oui, c'est ça. Ce n'est pas tellement présent en haut, les couleurs. Oui, dans les pièces, c'est vrai que j'ai répété le thème des couleurs comme chaque pièce est un peu monochromatique. Il y a la pièce rouge et la pièce verte, puis les 2 pièces jaunes. Dans cette pièce-là, ma table, elle peut se mettre dans cette pièce-là. Ces deux pièces-là, occasionnellement, je mets ma salle à dîner dans la serre et la serre devient un salon. Quand j'ai des grosses rencontres, qu'on est 15 ou plus dans la maison, j'ai besoin de me servir du banc qu'il y a autour de la table. J'enlève la table et la table elle vient ici et on fait comme un buffet.

- Comme ça, tout le monde peut s'asseoir un peu partout.

C'est ça parce que je n'ai pas beaucoup de mobilité dans ma maison. C'est le mur qui devient le banc qui devient le plancher. C'est monocoque, c'est tout une. À peu près la seule chose mobile, c'est la table.

- Es-tu bien à vivre dans cette architecture ?

C'est pas mal statique, moi je sais que quand j'avais des appartements à Montréal et quand j'étais en dépression un petit peu ou que ça allait mal, je brassais les meubles, je tournais les meubles à l'envers et ça me faisait du bien. Je changeais mon environnement et c'est comme si je repartais à zéro. Il n'y en a pas de ça ici.

- Tu es dedans.

Oui, tu es dedans. C'est fixé et en même temps pas tant que ça, car il y a un petit peu de mobilité là et c'est constamment dynamique. Regarde les marches, il n'y en avait pas il y a huit ans. J'ai eu une amoureuse qui venait me visiter qui était plus âgée, et qui avait de la difficulté avec sa mobilité. Elle avait toujours peur dans la descente parce que c'était trop à pic. Je lui ai construit des marches.



- Tu as réussi à couler le béton sur la pente. Tu as rajouté et coulé ça toi même.

J'ai toute fait la maison.

- Tu es « constructrice ».

Je l'ai toute faite de mes mains, cette maison-là.

- Tu continues.

Je continue. C'est moi qui ai défoncé ça pour qu'on puisse pouvoir passer.

- Y a-t-il eu beaucoup de modifications par rapport au plan d'origine pour arriver à l'habiter?

Oui, ça change tout le temps. Comme la pièce en bas, c'est parce que j'avais une fille qui approchait l'adolescence et il n'était pas question de vivre dans le même espace (Sappho rit). Ça devenait, c'était trop, trop intense.

- Combien de temps as-tu mis pour construire une chambre ?

Ça a été relativement vite parce que j'ai utilisé toute à fait une autre technique qu'ici. En bas j'ai fait une structure avec des petites lattes de bois qui tenait un grillage d'acier 6x6 et là-dessus, j'ai *guntacké* du papier noir et là-dessus, j'ai fait *shooter* l'isolant et c'est comme ça que j'ai fermé le trou. Après, je suis venue faire le ciment par en dedans dans cette pièce-là en bas.

- Par rapport à ici où tu as fait l'inverse ; tu as *shooté* le béton d'abord et la mousse par après. Est-ce que c'est mieux dans la nouvelle pièce ?

Non c'est mieux ici parce que là... c'est complexe. Je ne suis pas capable de te donner une réponse si simple.

- Tu as un toit jardin, un toit vert.

Oui. Je fais toutes sortes d'expériences. J'amène de la terre, du gazon, j'insème avec toutes sortes de plantes. Il y a du houblon, il y a une vigne qui a une vingtaine d'années et qui grimpe après et qui est en train de tout envelopper la structure. Il y a de la mousse magnifique qui pousse dessus.

- La mousse, est-ce que c'est toi qui l'importes? Tu disais que tu allais en chercher dans la forêt.

C'est ça, mais elle s'est multipliée aussi.

- Tu as différentes sortes.

J'ai fait toutes sortes d'essais. Les premières choses c'était le gazon que j'enlevais de dedans mon jardin, je le mettais sur mon toit. Ça a commencé comme ça.

- Si je comprends bien, c'est un peu comme de la tourbe : tu gardes la terre au fond et tu le mets dessus.

Exactement. C'est ça.

- Qu'est-ce qui tient le mieux ou qui cause le moins d'infiltrations ?

Je ne crois pas que le toit vert affecte l'infiltration. Ça coulait avant et ça continue de couler. Le toit vert il absorbe, mais l'isolant, l'uréthane c'est comme une éponge. C'est très absorbant en soi. Mais ce qui est intéressant à ce niveau là, c'est de voir qu'à chaque direction, il y a différentes plantes qui poussent bien. Comme au nord : là, c'est toute l'espèce de pelage de lichens qui collent après, qui devient comme une peau. J'ai hâte de voir ce que ça va donner dans 5 ans. Tandis qu'à l'ouest,

c'est plus la mousse verte. Les belles mousses vertes sont plus de ce côté-là. De ce côté-ci, c'est plus le tapis de petites verdure. En avant de la fenêtre de la cuisine, c'est beau, c'est un couvre sol et cette face-là en dessous de la fenêtre en étoile, c'est là qui est la vigne qui occupe à peu près, je dirais, la moitié de la superficie du toit à date.

- C'est ce qu'on voyait avec les petits raisins.

Oui, les fruits sont tous petits et c'est surtout un gros noyau.

- Tu as du thym et tout un potager.

Oui, oui, et je plante toutes sortes de choses. J'ai essayé toutes sortes de choses et je vais continuer d'en essayer. Il y en a qui ne poussent pas à une place et qui poussent bien à l'autre. Pourquoi, je ne le sais pas, mais je continue de planter mon jardin sur mon toit. J'aime ça et il y a un deuil à faire parce que la vigne cache toute la structure. On ne voit plus toutes les belles lignes.

- L'architecture en tant que telle.

Elle se camoufle complètement. Côté rue, je suis rendu camouflée.

- On ne te voit pas du tout depuis la route. Ta maison est invisible. Si on ne sait pas, on ne peut jamais trouver, même on ne la découvre vraiment qu'en faisant le tour.

La face là, quand tu arrives par le sud, c'est complètement autre chose. Là, tu vois que c'est vraiment trois étages. C'est de là qu'elle est impressionnante, côté rue elle est complètement couverte de végétation, mais ça, c'était notre intention. Comme tu vois, il n'y a pas de fenêtres côté rue. On ne voulait pas voir la rue et on ne voulait pas être vu par la rue.

- La façade, est-ce que tu continues à la construire?



Oui. Mon abri. Ça, c'est l'été passé.

- Ce n'est pas le même que lorsque je t'ai rencontré l'année passée. Cette année, c'est un nouveau encore.

Ça évolue, oui. Là, j'ai pris mon ancien abri *tempo* avec le grillage 6x6. C'est solide en masse.

- Ça, tu n'as pas l'intention de le faire en béton. Tu vas laisser ça en structure souple, n'est-ce pas?

Oui, parce que l'été, j'enlève la toile.

- Comme ça, ça te fait un toit te permettant d'avoir la nature encore plus près de toi.

L'hiver, tu vas voir, je vais enfermer la dernière pointe, ça va descendre et ça va se refermer et on va passer par en avant enfin.

Tu vas voir, ça va changer encore.

- N'avais-tu pas le projet de faire une sphère complète avec ton architecture ?

Oui et non. La sphère d'une certaine façon, c'est intéressant, d'une autre façon, c'est une forme un peu trop parfaite, ce n'est pas assez expressif. D'une certaine façon, c'est comme une forme pure. Pour moi, c'est comme la perfection et c'est dur de rentrer dans ce carcan-là.

- C'est évolutif comme travail si je comprends bien.

Oui.

**Annexe VI : Entretien avec Jean-Pierre Martinon (1938-2008), professeur à la retraite, Université Paris VIII.**

Paris, le 24 janvier 2007 à 14:30 au 2 rue Danton.

Les deux premières choses qui me semblent importantes sont : sur quel corpus, sur quel matériel vous souhaitez travailler en ce qui concerne la délimitation du corpus ? Vous savez que c'est énorme, surtout si l'on veut faire la comparaison de certaines choses aux États-Unis ou dans le monde entier, mais surtout aux États-Unis, en France, en Italie – il faut donc délimiter.

Ensuite, il faut essayer de voir si on veut faire des comparaisons : comparer quoi avec quoi ? La comparaison n'est pas raison, bien sûr, et puis la délimitation du corpus évidemment, elle, peut être géographique, mais il faudrait peut-être savoir un peu ce que vous entendez par architecture, par rapport à l'Art Brut ou par rapport à cette marginalité, c'est-à-dire par rapport au fait que certains ne s'imaginent pas architectes, mais peuvent s'imaginer sculpteurs, décorateurs, paysagistes. Est ce que les notions que nous pouvons avoir, dans nos classifications savantes, universitaires, sont adéquates par rapport à ce matériel, à ces œuvres ? En général, pas tout le temps et pas partout, mais en général, les créateurs, les personnes qui construisent, Facteur Cheval ou autres, sont sociologiquement des gens qui n'ont pas de formation professionnelle, ni sculpteur, ni architecte : il s'agit de bricoleurs de l'imaginaire. Ce sont des gens qui ont des idées fixes par rapport à une manière de produire.

En ce sens, le mot œuvre est encore très ambiguë : produire des choses qui sont visibles et qui sont un miroir de leur conscient ou de leur inconscient – ça, c'est pour la théorie psychanalytique — alors que les grandes classifications traditionnelles des arts majeurs, sculpture, architecture, ont encore un sens par rapport à ce type d'œuvre, à ce type de production formelle. C'est que, de temps en temps, on a parlé d'esthétique du pauvre non pas du point de vue de la création, mais du pauvre au sens des gens qui ne sont pas passés par les écoles des Beaux-Arts, par l'École d'architecture quelle qu'elle soit.

Donc, ça c'est toujours la difficulté et d'ailleurs l'intérêt d'un tel sujet : dans quoi est-ce que je m'embarque ? Quelle catégorisation, quelle classification pourrais-je avoir ? Catégorisation géographique ? Catégorisation formelle ? Lorsque vous dites « architecture », le Facteur Cheval n'habitait pas son Palais Idéal alors que c'était une tout autre démarche que celle de

l'habitat, de l'habitant, c'est quelque chose de tout à fait autre comme Picassiette ou comme d'autre pour qui il y a des lieux que l'on transforme. C'est son habitation que l'on transforme, c'est-à-dire des objets de décoration extérieure, c'est tout le travail sur les jardins, le jardinier. Il peut y avoir aussi des architectures ou des productions d'œuvres, mais en tout cas pas des habitats. Plutôt des productions d'œuvres qui sont ce que je pourrais appeler des formes, des formalisations d'un désir de créer, désir de l'inconscient, de production.

Alors ça, c'est très important parce que se sont des espaces à la fois pour le créateur, c'est un jouet aussi, c'est une expression des pulsions, des pulsions dans le sens inconscient, dans le sens freudien, psychanalytique. Lorsque je produis, c'est ma manière de dire, de me dire, c'est la manière de jouer aussi parce qu'aussi il y a toute une partie, oui, toute une partie ludique, un jeu avec la matière qui est liée à la création. Ce sont des gens non formés professionnellement donc c'est un tout autre Art Brut. C'est du « brut » de décoffrage, ce n'est pas l'école, ce n'est pas les Beaux-Arts. Ça, c'est important.

Ce sont des gens, en général, si on fait un peu de sociologie de classe, en général je dis bien, en général très moyenne, ouvrier, paysan, facteur, paysan beaucoup et qui, dans cette sphère, je pense beaucoup, disons, au XXe siècle. Ça a commencé au XIXe siècle aussi, mais ce sont des gens vous savez c'est l'art du pauvre comme on dit en sociologie, c'est l'art de personnes qui n'ont rien avoir avec la sphère savante, professionnelle, architecte de métier ou sculpteur de métier donc c'est une tout autre démarche. C'est ça qui est important semble-t-il : c'est une démarche qui est une espèce d'expressivité de sa propre vie, de sa propre biographie, de ses propres pulsions quoi. Alors, ça c'est un côté qui est très important et que l'on voit bien par rapport aux études que j'ai faites, mais il y a longtemps déjà, oui, une bonne trentaine, 35 ans et vraiment il y a de tout.

C'est en vrac et les démarches sont très différentes par exemple Facteur Cheval, c'est une démarche exceptionnelle c'est-à-dire toute ma vie je vais aller récupérer des galets, je vais faire du ciment j'ai ma brouette et j'étends mon narcissisme, mon ego, ma manière d'être et au lieu d'être fou, au lieu de délirer et d'être enfermé comme les grands délires du XIXe siècle, enfin je veux dire avant qu'ils aient découvert les couvertures chimiothérapiques, au lieu de ça, moi, j'ai trouvé un équilibre dans ma vie. Je suis facteur et je fais ça. C'est mon narcissisme parce que je ne sais pas si vous avez lu toutes les inscriptions du Facteur Cheval – une espèce d'exploitation de son narcissisme, de son égo, une espèce de manière



de montrer qu'il était pris pour un « fada », pour un fou comme on dit, mais il ne l'était pas; c'était un bon fonctionnaire qui faisait ses tournées de poste.

Alors, c'est une manière d'équilibrer sa vie. On fait ce que l'on peut. Une manière expansive d'équilibrer sa vie, c'est les cas très solitaires, très exceptionnels, Cheval ou d'autres, Pecqueur et d'autres dans le nord. Il y a aussi tout un côté, je pense au nord de la France, aux bassins miniers du début du XXe siècle, la « houille ». Il y a pas mal de mineurs, On avait construit des corons pour les mineurs. Des corons, je ne sais pas si vous voyez : ce sont de grandes enfilades, des corons, des habitations très bon marché que les patrons capitalistes construisaient dans des communes près des mines pour loger les mineurs. C'est des séries automatiques de petites maisons en briques – classiques. Il y en a aussi en Angleterre. Dans le nord de la France, il y en a aussi et beaucoup. L'intérêt c'est qu'il y avait des jardins. Pour une raison très simple, c'est que les petits jardins, jardins potagers par exemples, ou les jardins devant les corons, ces pavillons étaient un système pour l'économie domestique. C'était pour faire des légumes. Les mineurs avaient leurs salaires, mais ils pouvaient aussi avoir un jardin potager pour améliorer, si je puis dire, les repas. Tout bête.

Pourquoi je vous parle de ceci ? C'est que ces jardins, certains mineurs, c'est un métier très dur, c'est une retraite assez tôt. Ce sont des gens malades parce qu'il y a la silicose. Eh bien ils transformaient leurs jardins et ils les transformaient non pas avec la petite pelouse ridicule dont l'on pomponne comme ça, mais avec des sculptures ; ils organisaient leurs jardins comme un monde, microcosme, petit monde... un petit monde décoratif. Alors, ça peut aller. De petites choses par exemple : les boîtes aux lettres. Au lieu d'avoir une boîte aux lettres en fer et bien on décore la boîte aux lettres, on en fait tout à fait autre chose, n'est-ce pas ? On construit en miniature quelque chose qui n'est plus une boîte aux lettres mais quelque chose d'autre : chalet suisse, fortification, que sais-je encore ? Mais on peut aussi encore transformer son jardin pour le décorer par exemple.

Vous voyez, là on touche quelque chose de plus important, les limitations. C'est à dire que je vais faire mieux que mon voisin, il y a tout un système de concurrence pour avoir le plus beau jardin ou le plus loufoque ou le plus étrange, mais on voit qu'il y a des modélisations qui se mettent en place par exemple, vous avez dû le voir peut-être avec les pneus. On récupère des pneus, on peut faire toutes sortes de choses avec des pneus en caoutchouc ; on les peint, on les découpe, on en fait des pots de fleurs, on en fait ceci. Peu importe : à partir d'un

matériel de récupération qui ne coûte rien, on en fait autre chose. C'est vrai qu'il y a toute une pratique de la métamorphose, de la transformation des objets ce qui est bien évidemment le but de la création : je transforme un objet inutile en un objet esthétique, de plaisir, de regard ; je métamorphose la réalité de l'objet.

Vous voyez que là, on se rapproche avec des moyens pauvres, petits, sans culture artistique, mais on fait la même démarche que Picasso et donc des choses qui ont été reconnues ou acceptées comme des œuvres d'art. Qu'est-ce que faisait Picasso lorsqu'il récupérait un vieux vélo dans un champ d'épandage ? Il récupérait un vélo et il en faisait une chèvre, il soudait et d'un coup le vélo ça devenait un taureau, une chèvre que l'on voit dans les expositions. D'ailleurs ce que disait Picasso, c'était : mais oui ! C'est un Picasso ! Je l'ai pris dans le champ de détritux à côté, mais je, Picasso, l'ai métamorphosé en une chèvre. Je suis démiurge, je suis créateur, je suis dieu. Je suis « démiu » exactement dans le sens grec du terme. Picasso étant beaucoup plus intelligent, plus fin. Mais en définitive ça vaut je ne sais combien de millions de dollars et puis on le montre à Guggenheim, on le montre à Paris, au Palais de Tokyo, tout le monde admire, etc., mais ceci étant dit on peut le rejeter, on peut le jeter dans un champ et il rouillera dans un champ de détritux après. Vous voyez le cycle de la métamorphose. Ça c'était la position de Picasso, mais pour ces mineurs dont je parlais, c'est une manière, c'est une façon de transformer leur réalité, qui est une réalité qui est dure. C'est un métier très dur de transformer leur réalité en un théâtre personnel. Théâtre, une mise en scène de la réalité quotidienne comme on dit.

Vous voyez ce que je veux dire. Une mise en scène de la vie quotidienne ou une espèce de lieu magique dans le sens véritable du terme. Magique dans les sociétés traditionnelles, un lieu magique, vous voyez, de métamorphose de la vie quotidienne ou d'une partie de la vie quotidienne même si elle n'est pas acceptée par les gens de la famille, si je suis pris pour un fou, si je suis pris pour quelqu'un qui a des rêves et des lubies, c'est mon truc à moi.

Alors, il y a aussi quelque chose si on est plus fin, c'est un peu plus de la sociologie. C'est que, par exemple, dans le nord de la France mais, en France aussi, il y a un partage des espaces, car ce sont des gens qui vivent, qui ont une femme, des enfants, mais, on s'aperçoit qu'il y a un partage des espaces : à moi le jardin et l'intérieur de la maison, c'est la femme, la famille. Une espèce, comment pourrait-on dire, une espèce de bipolarisation de l'espace domestique. Lévi-Strauss a pu en parler aussi d'homme femme : intérieur extérieur.

Extérieur homme, intérieur femme, dans les sociétés traditionnelles, c'est un peu comme ça que ça fonctionne. Pas toutes les sociétés, donc vous voyez il y a des dimensions extrêmes, d'énormes dimensions. Parmi les cas de mineurs dans le Nord et c'est Lassus en a parlé beaucoup : c'est un monsieur qui s'appelait Pecqueur (qui est mort maintenant) - vous verrez je vous donnerai des annotations bibliographiques. Il était tout à fait adapté à la société, il était maire, il est devenu maire de son petit village, mais maire de son petit village, ça veut dire que l'espace communale devenait son espace et qu'il transformait les trottoirs en bateau avec des cheminées... vous l'avez vu.

Donc, une espèce - c'est ce que je voulais dire - une inflation du moi, une inflation, une décréation que l'on peut avoir. Alors, vous voyez que c'est lié à la psychopathologie, même à la névrose et de temps en temps à la psychose, c'est à dire quand on regarde - vous êtes allée à Lausanne - quand on voit certains dessins surtout, c'est ce qu'on appelle le bourrage en psychiatrie, c'est à dire l'accumulation de dessins et d'objets pour bourrer l'espace. Le bourrage de l'espace, et ça, c'est lié à l'angoisse, ne pas laisser une place vide ; la place vide, c'est la place de la mort.

Vous voyez il y a des références et je ne veux pas rentrer dans les détails parce que je ne veux pas faire de la psychiatrie. Mais vous voyez, il y a des références à toute cette partie profondément mythique et ancrée des rapports à la vie, à la création et à la mort ; chacun gère ses trucs comme il peut. Ça c'est un côté intéressant.

Alors, vous voyez, sculpture, architecture, représentation du monde, représentation de son moi, de son ego, de son narcissisme comme dirait Freud et tout cela construit des trames, des tapis biographiques, si je puis dire, très denses qui produisent des œuvres. Alors, ça c'est une chose importante, mais, s'ils le fabriquent, c'est pour eux, évidemment : ils aiment le montrer, ils aiment qu'on s'arrête sur le bord des routes pour voir ce que c'est que ce truc qui arrive sur le bord de la route et qui est bizarre, qui n'est pas une habitation, qui n'est pas une œuvre dans un musée qui est autre chose. Ils savent en jouer, mais ils le font peut-être parce qu'ils ne connaissent pas l'utilisation technique des matériaux. Peut-être, d'une manière inconsciente, ils le font pour eux-mêmes. C'est aussi de l'éphémère maintenant, c'est moins de l'éphémère pour une raison très simple : c'est qu'il y a des photographies, des livres, etc. Mais ce sont des matériaux très fragiles.



Vous savez le Palais Idéal est toujours en restauration parce que ça s'effrite de partout. C'est l'œuvre éphémère. Alors vous voyez, ce n'est pas de l'architecture dure qui va perdurer. Le grand fantasme de l'architecte, c'est que ce n'est pas moi qui suis intéressant, c'est mon œuvre, qui va durer. C'est ce que Le Corbusier exprimait en disant au ministre, à Claudius Petit, : moi, ça ne m'intéresse pas, mais attention à mon œuvre : c'est ça qui est important ; c'est pas mon cabinet d'architecture ou d'urbanisme.

Donc, c'est du patrimoine. Alors, pour eux pour ces gens-là, c'est pour ça que les rapports avec l'architecture sont complexes. C'est que là, pour ces personnes qui construisent des Palais Idéal, des bateaux, des que sais-je, des sculptures aussi, ils sont dans l'éphémère, ils sont dans le jeu de leurs vies à eux, leurs biographies, mais ils n'ont pas cette idée et cet immense fantasme des artistes occidentaux, surtout depuis la Renaissance qui est « mon œuvre vaut mieux que ma vie ». Ma vie s'arrêtera à 50, 60, ou 70 ans, ou je serai transpercé d'un coup d'épée comme Borromini, etc. Non, c'est l'œuvre qui compte pour ces gens. Alors que, pour ces personnes-là, il semble qu'ils vivent leurs œuvres, Cheval ou autres, et que ça s'arrêtera avec leurs vies. C'est ce que j'appelle l'éphémère.

Alors ça, je ne sais pas d'où elle peut venir mais, c'est une notion assez profondément ancrée à partir du milieu du XIXe siècle. Par exemple, je sais bien que ça existe dans d'autres sociétés, j'avais été très frappé en dépouillant une revue du XIXe siècle, un magazine pittoresque qui s'appelle *La Nature*, la Revue La Nature. Vous pouvez la trouver à la Bibliothèque Nationale ou ailleurs. Il y avait toujours des articles justement sur ces objets éphémères, sur ces objets construits de briques et de broches qui ne sont pas faits pour durer, mais qui sont important pour la personne qui les fait. Par exemple, il y a eu à la fin du XIXe siècle beaucoup sur l'architecture, il y a eut beaucoup de petits articles sur la glace. Les architectures de glace, ça fond, mais on fait des monuments de glace qui fondent, une espèce de gloire de l'architecture de l'éphémère.

C'est une piste qui peut être là pour la revue *La Nature* : ils s'appuyaient sur des palais de glace qui allaient fondre. Maintenant, on fait des hôtels et/ou bien des choses qui ne durent pas, mais qui existent pendant un certain temps et qui ont une fonction. Là, ce que je dis est un peu osé, mais il y a toujours eu des architectures de l'éphémère des architectures de fêtes en bois et en papier mâché. Les arcs de triomphe pour l'entrée des rois dans une ville, ce sont des architectures de l'éphémère, c'est lié à tout ce côté de l'art ou de l'éphémère.

Les feux d'artifice, tout ce qui ne perdure pas, mais fait plaisir, mais fait jouir esthétiquement dans l'instant. Je ne sais pas si on peut faire la comparaison, c'est un peu osé, mais bon.

Alors, il faut aussi dire que maintenant nos sociétés occidentales surtout, y prêtent de plus en plus une grande attention en disant, pour une raison très simple, c'est que nous sommes presque envahis par la notion de concept de patrimoine et de muséographie, muséomanie. On garde tout, on ne sait pas ce qu'il faut garder, mais on garde tout. L'éphémère, pensé comme éphémère il faut le garder quand même. C'est pour ça que, le Facteur Cheval, Malraux l'a classé, il a été classé à l'inventaire général. Ça, c'est le cas extrême : on classe le Facteur Cheval, l'œuvre Palais Idéal, mais on en fait pas seulement de petits articles dans les journaux dans la Nature en 1880, on en fait des livres. Il y a une espèce de plus en plus de folie de la muséomanie, muséologie aussi de « il faut tout garder », on met sous cloche.

Tout ça c'est très intéressant parce que c'est aussi notre notion du patrimoine, de la conservation qui est liée au fait qu'on en connaît de plus en plus de ces objets, de ces architectures, de ces sculptures parce que ça se garde, ça sauvegarde, ça se sauvegarde. Mais il y a une grande partie évidemment qui est détruite avec l'héritage, avec la disparition des gens. On ne sait pas si les œuvres de Pecqueur sont encore dans le Nord, on ne sait pas si ça existe encore.

Lassus s'était sans doute intéressé à Pecqueur. Il avait fait pas mal d'articles, de livres mêmes dessus, et c'était quelque chose qu'il lui tenait à cœur de sauvegarder, c'est un architecte, mais donc il y a tout ce jeu entre patrimoine et éphémère, enfin l'ambiguïté qui me semble importante. L'autre chose qu'on peut dire, c'est un peu du coq à l'âne, mais c'est une architecture éphémère, mais c'est une architecture de jeu aussi. J'allais presque dire que le créateur joue avec sa propre création, c'est à dire un jardin imaginaire, c'est un jardin magique c'est un jardin dans lequel il se sent bien c'est à dire où il est dieu. Il crée, il crée des personnages. Il y en a même un du côté de la Loire qui est comme ça aussi, et il aime montrer comme un enfant montre ses jouets ou du moins ses constructions, ses productions de l'imaginaire.

Maintenant, c'est un peu plus compliqué parce que tout est industrialisé, mais il y avait des jeux d'enfants qui étaient liés à la constitution de personnes, de la personnalité, mais qui était des jeux de construction, de création pas seulement la pâte à modeler, mais des univers qui

se mettent en place : eux, ils mettent des univers en place. Ils mobilisent leur imagination pour mobiliser leurs univers qui sont des univers individuels en général. C'est pas l'univers d'une société, c'est pas l'univers d'une ethnie, d'une tribu, c'est un univers personnel en général même si les formes sont copiées les une des autres.

Alors, comme je vous disais, c'est la forme esthétique, la forme du pauvre, l'esthétique du pauvre, je le remonte parce que peut-être que c'est un problème de source historique à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle : on les voit très bien se mettre en place. Avant ça existait aussi, mais c'était de l'architecture savante, c'était de l'architecture pour, là je parle de l'Italie, c'est de l'architecture pour jouer, pour se faire plaisir entre gens riches, nobles, mais c'est de l'architecture construite par des professionnels. Par exemple, je ne sais pas si vous connaissez l'Italie. En Italie il y a d'extraordinaires jardins avec des monstres, avec des pierres sculptées, avec des jardins avec des jets d'eau, des formes monstrueuses, des grottes, etc., mais c'est fait par des architectes ou par des architectes paysagistes professionnels du XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> siècle. Si vous allez à Rome, vous pourrez voir *Bommarzo* ou la *Villa Lante* ou *Capra Holla*, ce sont des immenses machineries à rêves et à fêtes, mais c'est fait par des professionnels.

Alors, vous voyez, c'est pour ça que je vous parle de classification, c'est énorme. Ce que je viens de dire : il y a ces gens liés à l'architecture du pauvre à la sculpture du pauvre, je veux dire du point de vue de la formation professionnelle, mais au XVI<sup>e</sup> siècle, il est resté de ce que l'on connaît : c'est de l'architecture classique ; je ne dis pas serlienne ou palladienne, mais c'est de l'architecture qui s'inscrit dans une architecture noble comme on dit. Noble, c'est-à-dire des villas ce qui n'empêche pas le jeu, mais c'est le jeu aussi, ça, c'est important, le jeu entre la pierre et l'eau, toute une culture de l'eau et de la fontaine très importante. Ce sont des choses, enfin il faudrait retrouver les textes, par exemple une villa qui est près de Rome qui s'appelle la *Villa Lante* : il s'agit de jardins, de petits pavillons de plaisir avec des jardins, de monstres, de fontaines, etc. Le grand plaisir, c'était de se promener dans les jardins, et donc il y avait des sculptures, des jardins avec des canalisations parce que c'est toute une culture de l'eau qui courrait, donc des fontaines, des chutes d'eau, des cascades, etc., etc. Il y avait donc des allées avec des jets d'eau et le grand plaisir de certains seigneurs ou de certains, pas des papes, mais des évêques, et je crois même un cardinal, c'était d'aller se promener avec les jeunes femmes et que les jets d'eau s'activent quand les jeunes femmes passaient et qu'ils mouillaient leurs bas et leurs robes, etc. Ça n'a pas



d'importance ça, c'est ludique. Il y a tout un jeu de fête ludique avec la nature et l'architecture.

C'est beaucoup moins poussé qu'en Italie pour une raison toute simple : c'est que la France n'est pas une culture de l'eau, enfin des fontaines. En France, on ne sait pas très bien jouer avec les fontaines, je parle par rapport à l'Italie qui est une culture de l'architecture et de l'eau. Si vous allez, à Rome, il y a des fontaines, mais c'est toute une architecture de l'eau, c'est-à-dire qu'on sait lancer une fontaine, on sait jouer avec l'eau, la faire descendre, vous savez, c'est compliqué parce que ce sont des margelles, il faut que l'eau descende d'une certaine manière. La France, c'est une culture traditionnelle architecturale française qui sait beaucoup moins bien jouer avec l'eau parce que l'eau ce n'est pas seulement l'esthétique, et l'éphémère, c'est aussi éternelle, parce que ça recommence. C'est la sonorité Rome, à part les vespas et les petites voitures qui font *pout pout*, vous entendez la musique, les musiques ; à Paris on ne sait pas faire comme ça. Il n'y a pas une culture de la sculpture de l'eau et de la musique de l'eau à Paris, sauf peut-être dans les grands espaces ballatins comme Versailles ou comme Marly. En Italie, surtout à Rome, partout la sonorité de l'eau est fondamentale, liée à l'architecture, liée au savoir technique. C'est une architecture complexe – je veux dire très savante – des jeux avec l'eau. Il y a certaines sociétés dans le domaine architectural qui savent jouer avec les eaux vives et les eaux stagnantes aussi. Si vous connaissiez l'Extrême-Orient, vous verriez une culture de l'eau aussi. Le jeu avec les bassins, la pierre avec les bassins, l'encastrement de l'intérieur avec l'extérieur par rapport à l'eau, c'est extraordinaire. Enfin là, on voit autre chose.

Donc, vous voyez, il y a plusieurs racines à ceci, c'est l'éphémère, c'est savant, non savant, c'est la recreation du monde, soit comme jeu de société, soit comme « je » personnel narcissique avec l'éventail qui va de l'adaptation à la pathologie au plus extrême. C'est pour notre société de l'autre côté cette espèce de folie qu'on a pour le patrimoine, qu'on a pour la sauvegarde du patrimoine maintenant, c'est l'art brut, c'est l'art pauvre maintenant. Il faut sauvegarder dans les musées ce qui n'est pas si simple, et puis il y a aussi autre chose c'est... attendez !

Ce que l'on trouve en France, c'est quand on dit l'art pauvre, c'est aussi un art très lié à la campagne, à la ruralité, aux petits villages, aux petits villages du sud. Il faut de l'espace et des jardins. On peut aussi les trouver et c'est devenu presque un style. On peut encore les

trouver dans les banlieues parisiennes où il peut y avoir des maisons jouant entre nature et culture, le béton transformé en arbre, enfin, il y a tout un jeu par rapport à ceci, surtout début XIXe et fin XXe siècle.

Alors, c'est là où je voulais en venir il y a d'autres formes maintenant qui ne sont pas rurales ni campagnardes, mais urbaines. Alors : comment se réapproprier une ville, une ville abstraite, fonctionnelle, où l'on peut habiter avec du béton, du verre, de l'acier, des souterrains dans lesquels on vit ? Je ne dis pas seulement survivre, mais on vit moins bien, c'est comme ça. On est dans un univers cartésien, à angle droit. Comment s'exprimer ? Comment marquer une ville de sa propre signature ? Pecqueur marque son village. Cheval, il fait la *Villa Lente* dans son jardin et il peut faire des monstres « *vallon merde* » tandis que, quand vous êtes dans une gare du Nord, vous êtes dans les métros, dans les autoroutes. Comment vous vous appropriez les piliers de bétons ou vous êtes un rat qui court dans un labyrinthe abstrait ; vous prenez le métro, vous allez travailler vous avez votre femme ou votre homme, vous avez votre brosse à dents automatique, etc. Il y a une grande description de Sartre sur New York nous disant : j'y comprends rien ici ; tout est abstrait, je ne sais pas ce qu'est une rue par rapport à une autre rue ; c'est la même chose, c'est du domaine du même et non pas de l'autre et alors dans ce cas-là comment dire « je » ? (42 :03)

On peut dire « je » : moi, je suis, je ne suis pas l'autre, je suis moi. Il y a aussi toute forme, des formes d'expressivité, ça peut aller du tag à plein d'autres choses dans des tentatives, de toutes petites tentatives, de dire « moi je veux mettre ma signature, je veux mettre le nom, je veux mettre mon écriture, je veux mettre ceci dans un univers abstrait ». Il pourrait y avoir des formes de réappropriations par l'esthétique même si les classes bourgeoises disent que c'est très laid, peu importe qui sont des tentatives plus ou moins avortées, plus ou moins belles selon les canons esthétiques classiques, mais qui sont des formes minimales, petites peut-être, discrètes de réappropriation des espaces publics, pas tout le temps, ça dépend des sociétés bien sûr. C'est une manière de dire « je » par exemple. Je pense que c'est Andy Warhol qui avait dit ça : il avait fait un montage de New York, sur les métros de New York avant Giuliani, le maire qui nettoyait tout à New York où les métros étaient complètement tagués simplement parce que les jeunes pauvres, déshérités, marginaux, plutôt noirs, plutôt jamaïcains, etc., s'asseyaient sur les bancs du métro pour regarder les peintures qu'ils avaient fait sur le métro ; je regarde passer mon nom.



Vous voyez, les métros qui sont, qui étaient peints. Il y avait des gens qui regardaient ça et qui disaient : ça, je l'ai fait cette nuit au dépôt X, et maintenant je peux le voir passer, il passe dans toute la ville. Ce sont de toutes petites manières de se réapproprier fantasmatiquement, rêveusement, des fragments, des tous petits bouts, de tous petits fragments de ville. Je ne veux pas dire que c'est bien ou mal, c'est pas ça. Evidemment, si on est dans une optique de propreté absolue à la Giuliani, l'ancien maire de New York, il faut tout passer au karcher, tout nettoyer et surtout envoyer ces personnes un peu ailleurs dans le Minnesota ou je ne sais pas où.

Vous voyez, c'est quand même la même démarche qui est une tentative d'humaniser, de dire « je » dans un espace qui est donné, qu'on a pas fait qui est donné. Vous voyez, c'est aussi peut-être une piste qui peut être intéressante. Or ça dépend des sociétés aussi. Il y a des sociétés qui n'écrivent pas sur les murs et il y a des sociétés qui écrivent sur les murs. Ça dépend des univers et ce n'est pas lié à urbain pas urbain, ça dépend des manières d'être, de se comporter, aux civilités qu'il peut y avoir par rapport aux espaces publics. Vous ne verrez jamais un graffiti à Bangkok, mais vous en trouverez partout à Paris ou Bombay. Vous voyez, c'est aussi des problèmes culturels qui y sont liés.

Donc, vous voyez, tout ça est lié à l'expression esthétique dans la vie quotidienne, manière de s'approprier symboliquement ou magiquement. Alors, les espaces publics, c'est le seul endroit, enfin pour quelqu'un d'un peu normal – je ne parle pas du Facteur Cheval, mais des espaces privés – c'est à peut près les seuls endroits où on peut dire un peu « je ». Je ne parle pas des robinetteries, des machines à laver, des ordinateurs, etc., mais sinon vous pouvez mettre trois objets qui sont différents dans le même espace. C'est plutôt votre signature, votre griffe qui apparaît selon votre culture parce que c'est aussi formalisé, mais à l'extérieur c'est pas comme ça que ça fonctionne ; cette manière, on est pris dans des systèmes fonctionnels qui font qu'il n'y a peu sauf des petites failles, des petites impasses où il y a peu d'expressivité de la personne, de la personnalité. Du moins, c'est ailleurs que ça peut se passer. Là aussi, ce sont des bricolages, des manières bricolées de dire « je ». Il ne faut pas dire dans des machines épouvantables, on n'est plus dans le Orwell, les *Big Brothers* et tout ça. Il y a une certaine tentative d'expressivité pour certains, de pratiques de se réapproprier de tout petits fragments, de petits bouts de la vie.



C'est des univers tout à fait différents entre un Pecqueur, un Cheval ou quelqu'un qui construit son univers magique ou Aloïse.

- À votre avis, est-ce qu'il peut y avoir des formes d'Art Brut d'architecture ?...Est-ce possible de parler d'une architecture de fou ?

Alors, moi je n'ai pas tellement d'idée. Il est évident, que si vous êtes dans un bureau d'architectes et d'ingénieurs avec un commanditaire qui vous dit, il faut un aéroport de 50 hectares fonctionnels avec tant de lavabos, tant de passerelles de débarcadère, des halles avec des entrées et des sorties, les douaniers, etc., l'invention ne peut être que dans la maîtrise totale des techniques de pointe ou je vais faire plutôt comme ceci ou comme cela, je vais le faire en rond comme à Paris, mais « je » qui s'exprime c'est un nous collectif professionnel.

Mais pour l'habitat – je ne dis pas l'intérieur, car l'intérieur, c'est là où la griffe, la signature de quelqu'un peut apparaître, le style de quelqu'un peut apparaître – faire une sculpture – moi je ne suis pas sculpteur, mais je peux toujours bricoler avec trois bouchons et deux boutons en plastique je peux toujours faire quelque chose, c'est beau, c'est laid – un habitat, il faut apprendre les techniques de constructions, une maîtrise de la connaissance des matériaux, mais après on peut faire ce que l'on veut. On peut faire Bilbao. Vous voyez, on peut faire des tours comme ça... mais pour quelqu'un de seul qui veut dire « je » tout seul, la construction c'est très compliqué.

D'abord c'est cher, d'abord si je suis seul, c'est la force physique – à la brouette – c'est-à-dire que c'est long, c'est toute une vie. Moi j'ai vu des gens qui construisaient leur maison sur le bord de la route ; une maison complètement bizarre, mais dans laquelle il habitait, mais ça faisait 40 ans qu'il y était et il ne pouvait pas, c'est à dire il essayait d'embaucher sa famille, qui râlait parce qu'elle n'était pas du tout dans la manière de penser de la personne. C'est du côté de Dansenague si je me souviens bien dans le centre de la France. Il avait commencé peut-être à 20 ans et il en avait 60 et il n'y avait pas de plan, mais selon je vais faire ceci, je vais mettre ça là, et qu'est-ce qu'il avait ? Sa brouette, des parpaings, c'est pas les grues géantes pour faire un aéroport à Tokyo.

Il y a des limites à la construction. Si je veux projeter mon ego dans un dessin, le matériel, les matériaux ce n'est pas très compliqués. Il suffit de papier et des crayons de couleur ou de la gouache. La construction, ce n'est pas ça. La matérialité des choses, elle, existe. Il faut faire des tas de trucs. Des sacs de ciment, 50 kilos de ciment dans une brouette, mais il faut avoir une pulsion une volonté de vie – des pulsions de vie disaient Freud – une espèce de volonté même dans le temps, c'est-à-dire toute ma vie je ferai ça pour arriver à un résultat qui est toujours repoussé. C'est comme Sisyphe qui ouvre son rocher en haut et voilà. Donc pour l'architecture, c'est beaucoup plus compliqué. Les choses extrêmes quand on voit Cheval qui est mort très âgé, mais à la fin il avait des rhumatismes, c'est à peu près la limite d'un homme seul.

- Sans doute, mais il ait commencé vers 40 ans.

Mettons que quelqu'un qui commence à 20 ans et qui termine à 60 ans parce qu'il a des rhumatismes - on voit à peu près ce qu'il peut véhiculer comme objet. Il y a une limite physique, technique donc un objet comme Cheval en ayant continuellement la même idée, c'est à peu près la limite de ce qu'un homme seul peut faire sauf s'il embauche, s'il arrive à devenir manager de, mais ça, c'est un autre univers.

- Je pense à Robert Tatin, par exemple.

En Californie, ces « Tours de Watts ». Il l'a fait tout seul. Enfin, vraiment les limites du travail, sinon il faut être riche et embaucher des gens et alors là on est conducteur de travaux. Ce n'est pas du tout le Facteur Cheval. C'est un peu ce qu'on peut dire.

Il faudrait, quand on voit cette ardeur des problèmes de formalisation de l'architecture – parce que c'est plutôt dans le langage-là – mais quand on voit – et on les voit beaucoup moins maintenant à cause de la chimiothérapie – mais quand on voit les grands délires tels qu'ils ont été retranscrits à la fin du XIXe siècle par les psychiatres, il y a des livres de docteurs, de psychiatres, à propos des grands délires psychotiques, des grands délires paranoïdes. C'est du langage, donc c'est un autre univers que le béton, mais on s'aperçoit d'une richesse extraordinaire d'une création de mots de langage, n'est-ce pas, nous

paraissent irrationnels, mais qui ne le sont pas dans l'optique de la personne qui le dit. Par exemple, quelqu'un qui dit : j'entends des voix à la radio qui me disent des choses méchantes ou sexuellement inconvenantes, ça tourne toujours, souvent, autour de la sexualité. Un discours est très rationnel après une fois qu'on ait accepté l'hypothèse de départ de « j'entends des voix à la radio qui me disent des choses épouvantables, je vais vous raconter » ; c'est très rationnel une fois qu'on a accepté l'hypothèse.

Comme je vous disais, ça dépend aussi beaucoup des sociétés parce que... prenez Gaudi, c'est un architecte. Professionnellement, c'est un architecte. Si vous dites « je vais m'intéresser aux carreaux cassés », c'est quelqu'un qui prenait des carreaux cassés pour faire le parc Guëll et donc il y a j'en sais des bouts de carreaux cassés pour faire cette immense mosaïque du parc Guëll, et personne n'a dit qu'il est complètement pété, qu'il était fou, non. Donc dans ce cas-là, il y avait des traditions qui sont celles de « je récupère des carreaux cassés pour en faire une œuvre d'art dans un parc de Guëll » par un mécène. Mais ce qui m'a beaucoup frappé aussi puisque je vais souvent en Extrême-Orient et qu'il y a un temple à Bangkok en plein centre ville et toute la forme, c'est une cloche absolument traditionnelle – il est complètement décoré de carreaux cassés et de tasses de thé cassées. Chaque fois qu'il y en a un – parce que c'est du béton et le béton c'est de la colle – et que quelque chose en tombe, on remet une tasse de thé cassée ; c'est de l'architecture absolument classique reconnue comme étant un lieu de culte et, comme je reviens de là-bas et comme j'étais avec un ami architecte, j'ai rapporté une assiette. Tout le temple est recouvert de ça. C'est une assiette, tout bêtement, c'est tout cassé, c'est collé.

- Est-ce que ça peut évoquer la maison de Picassiette à Chartres ?

Exactement, mais là, c'est un temple tout à fait traditionnel. Ça dépend des sociétés. L'autre, je reviens aux jardins parce que beaucoup – et je ne parle pas du Facteur Cheval – mais certains de ces sculpteurs paysagistes, on ne peut pas dire naïfs, cet univers-là, c'est vrai qu'ils peuvent s'en donner à cœur joie avec les jardins pas avec les architectures en dur, mais avec les végétaux. Alors là, c'est aussi un casse-tête parce qu'il peut y avoir des architectures avec des végétaux, des tonnelles, mais des sculptures aussi. Vous pouvez faire un coq, un cheval, avec du végétal, ça s'appelle l'art *tapière*. Or, c'était un art



absolument classique et traditionnel chez les romains il y a 22 siècles. Il y avait des grands spécialistes des jardins qui faisaient des formes d'animaux, des formes géométriques et c'est tout un univers savant. Ça s'appelle *topièrre*, l'art *topièrre*, c'est simplement la manière de faire pousser les végétaux et de les tailler, de faire tordre les racines d'une certaine manière, les troncs d'une certaine manière. C'est presque une chirurgie de les tailler, vous taillez un buis, vous pouvez mettre des formes telles que vous le désirez, et donc c'est peut-être aussi bien de l'art savant que – c'est pas Picassiette, c'est pas ça – mais c'est la même chose que les assiettes cassées, c'est à dire j'utilise un objet, je le détourne : assiettes cassées d'un côté, mais végétaux de l'autre, je les détourne de leurs formes « naturelles » pour les plier, pour plier la nature à ma – alors, vous pouvez dire ce que vous voulez – volonté, fantaisie dans le sens du XVIIe siècle, plaisir parce que c'est plein de plaisir en plus pour eux, ce sont des architectures de plaisir. « Je » m'amuse. Je ne sais pas si vous avez fait des entretiens avec eux, mais ils s'amuse. Ils se marrent.

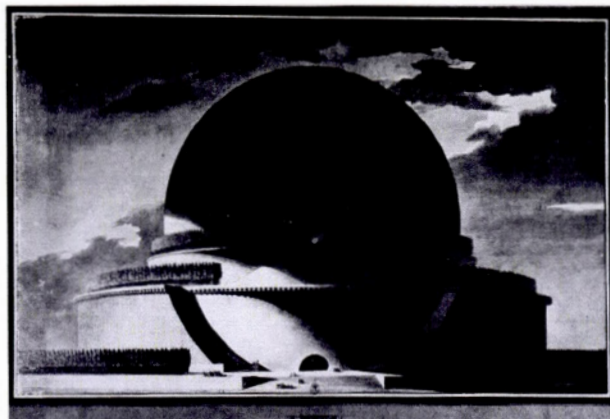
Il y a aussi toutes les formes, c'est-à-dire on peut ne pas changer la forme complète, mais simplement la décoration extérieure. Il y a aussi – et ça, c'est en France – d'un côté, il y a le côté Pecqueur, il y a les corons dont je vous ai parlé et puis il y a aussi tout un système d'organisation de concours pour certains, c'est-à-dire une émulation pour des villages où il faut que le village soit le plus jolie, le plus pomponné avec des concours de jardins fleuris, etc. Dans le Nord, c'est très actif.

Les boîtes aux lettres, les barrières, à la place d'une barrière, on met des pneus. J'ai vu des choses, des pneus peints transformés en tulipes, c'est fabuleux, des pneus de camions, des 20 tonnes.

Alors, vous voyez, quand on dit architecture du pauvre et architecture savante, c'est très compliqué parce que, je vous ai donné l'exemple de Bangkok, mais il y a aussi des grottes de Frederic II de Prusse à Postdam qui sont tout en faïences cassées aussi, l'art baroque a beaucoup joué là-dessus.

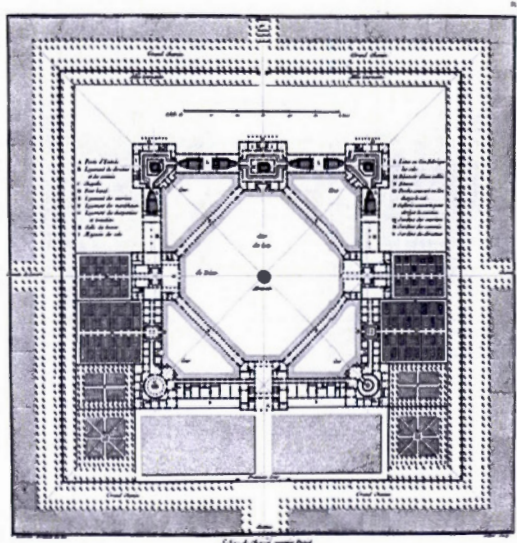
Le jeu avec les miroirs aussi, il y a énormément de choses qui sont la manière de tordre les types de décorations pour en faire un château unique. À Nais, enfin il peut y avoir toutes

sortes de sculptures tout à fait différentes. Vous devriez aller en Italie pour voir Bomarzo. Il y a des livres sur Bomarzo.



**Fig. Intro.1 : Étienne-Louis Boullée, Cénotaphe à Newton, vues en élévation et en coupe.**

*Visionary architects - Boullée, Ledoux, Lequeu, Houston, Gulf Printing Company, 1968, pp.26-27.*



**Fig. Intro.2 : Claude Nicolas Ledoux, Saline de Chaux, plan du premier projet.**

*In Kaufmann, Emil, Trois architectes révolutionnaires Boullée Ledoux Lequeu (1952), op. cit., p. 136.*



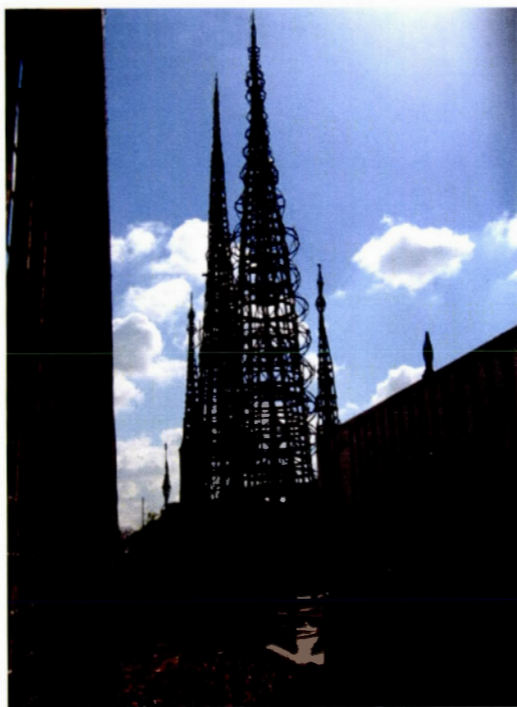
**Fig. Intro.3 : Jean Jacques Lequeu (1757-1825), Rendez-vous de Bellevue**  
Aquarelle, 22.1 x 29.2 cm B.N., Est., Ha 80, p. 55

*In Visionary architects - Boullée, Ledoux, Lequeu, Houston, Gulf Printing Company, 1968, p. 178. Selon Emil Kaufmann l'étrange construction est entièrement asymétrique, mais la construction est harmonieuse et juxtapose des styles variés: tour de la Renaissance culminée d'un observatoire, une porte gothique, puis des ouvertures assorties. La composition est cohérente, malgré l'assemblage de parties hétérogènes.*





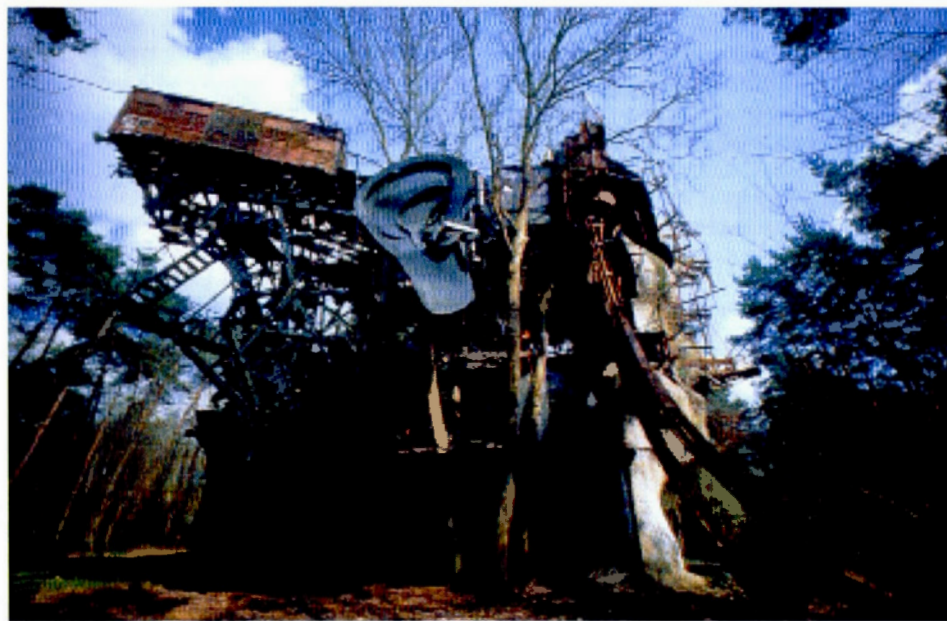
**Fig. Intro.4 : Le Palais Idéal du facteur Cheval.**  
 Photographie de Robert Doisneau  
 Pully, archives Lucienne Peiry. Peiry, Lucienne,  
*L'Art Brut*, op. cit., p. 238.



**Fig. Intro.5 : Simon Rodia, Tours de Watts**  
 photo: Stéphan Kowal, 2006



**Fig. Intro.6 :** Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle et al., *Cyclop* (1969-1987), Milly-la-Forêt, Essone.  
photo: K. Lapiere, 2004



**Fig. Intro.7 :** Jean Tinguely, *Tête ou Cyclop*, créé en 1969 à Milly-la-Forêt  
Peiry, Lucienne, *L'Art Brut*, op. cit., p. 238.





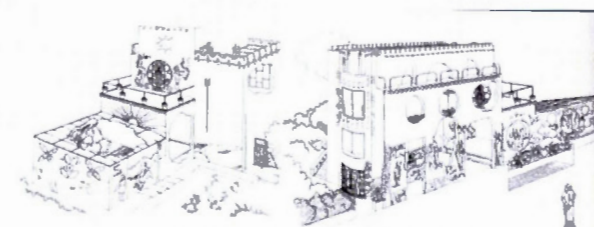
**Fig. Intro.8 : Clarence Schmidt (1897-1978), *House of Mirrors*, Catskill Mountains, près de Woodstock, New York.**

Thévoz, Michel, *L'Art Brut*, Genève, Skira, 1975.



**Fig. Intro.9 : *L'arche de Kea Tawana*, Newark, New Jersey, Etats-Unis. (démolie par Kea entre 1987-88 suite au projet de sa destruction prévue par la ville).**

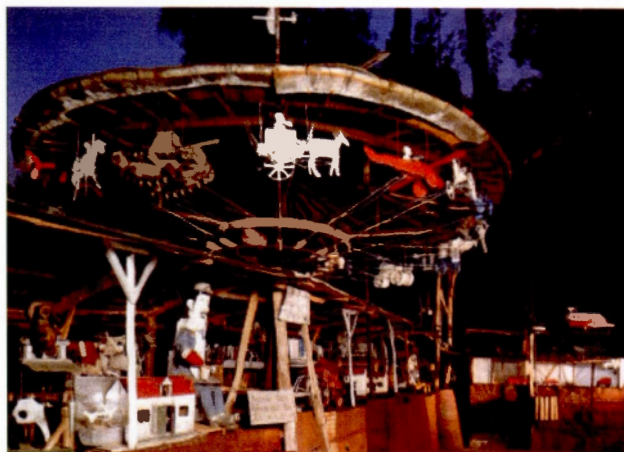
Maizels, John, *Raw Creation Outsider Art and beyond*, op. cit., pp. 194-195



**Fig. Intro.10 : Monsieur G (1898-1988), *Les tours de Nesles sanctuaire des lasers*, Nesles-la-Gilberde/ Seine et Marne (à partir de 1953)**

Prévost, Claude et Clovis, *Les bâtisseurs de l'imaginaire*, op. cit., pp. 78 et 86.





**Fig. Intro.11 : Pierre Avezard (1909-1992), *Le manège de petit Pierre*, La Fabuloserie à Dicy près d'Auxère.**  
Site d'origine : Fay-aux-Loges, Orléans.  
Carte postale, La Fabuloserie



**Fig. Intro.12 : La Fabuloserie, vue sur l'atelier d'Alain Bourbonnais, Dicy, France.**  
Photo: K. Lapierre, 2004.



**Fig. Intro.13: La *Maison peinte* d'Arthur Villeneuve, Chicoutimi, Québec, 1964.**  
Image tirée du documentaire de l'ONF.  
[http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-55/Maison\\_Arthur-Villeneuve%C2%A0:\\_t%C3%A9moignage\\_d'une\\_vie\\_et\\_d'une\\_oeuvre.html](http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-55/Maison_Arthur-Villeneuve%C2%A0:_t%C3%A9moignage_d'une_vie_et_d'une_oeuvre.html)



NOTICE  
SUR LA  
Compagnie de l'Art Brut

17, Rue de l'Université, Paris (7<sup>e</sup>)

Sous la dénomination de COMPAGNIE DE L'ART BRUT a été constituée à Paris une association dont le caractère est désintéressé et non commercial. Les fondateurs de cet organisme sont MM. André BRUNON, Jean DUBUFFET, Jean PAULHAN, Charles RATTON, Henri-Pierre ROCHE et Michel TAPIÉ.

ŒUVRES CONSIDÉRÉES

Nous recherchons des ouvrages artistiques tels que peintures, dessins, statues et statuettes, objets divers de toutes sortes, ne devant rien (ou le moins possible) à l'imitation des œuvres d'art qu'on peut voir dans les musées, salons et galeries; mais qui au contraire font appel au fond humain original et à l'invention la plus spontanée et personnelle; des productions dont l'auteur a tout tiré (invention et moyens d'expression) de son propre fond, de ses impulsions et humeurs propres, sans souci de déférer aux moyens habituellement reçus, sans égard pour les conventions en usage. Des œuvres de cette sorte nous intéresseront même si elles sont sommaires et exécutées avec maladresse. Nous attachons peu de prix à l'habileté manuelle; elle est le plus souvent habileté à imiter les ouvrages créés par d'autres et déguise l'auteur au lieu de l'exprimer, comme la calligraphie déguise l'écriture. Nous recherchons des ouvrages où les facultés d'invention et de création, qui existent selon nous dans tout homme (au moins par moments) se manifestent d'une manière très immédiate, sans masque et sans contrainte.

POINT DE VUE

L'art coutumier, qui s'étale pompeusement dans les salons et les galeries, et qui réussit à passer aux yeux du plus grand nombre pour mériter seul le nom d'art à l'exclusion de tout autre, nous apparaît de contenu fort pauvre, réduit à de sempiternelles redites et imitations, où la part de création personnelle est à peu près nulle. Nous le tenons pour un succédané parasitaire qui singe la création

artistique sans en procéder, substituant à celle-ci des mots d'ordre arbitraires et d'oiseux systèmes théoriques. Nous croyons que le jour est proche, sinon venu, où le public s'avisera de l'ample méprise sur quoi repose le collage tapageur des "artistes" professionnels, de leurs pseudo "critiques d'art" et de leurs marchands; où apparaîtront la vacuité des ouvrages de ces clercs, l'inconvenance de l'activité commerciale à quoi ils donnent lieu, l'aberration des commentaires dont ils s'entourent, et le peu de part que la véritable fonction artistique a dans tout cela. L'art véritable est, à notre sens, ailleurs.

FOYER DE L'ART BRUT

M. René Drouin ayant obligeamment mis à notre disposition deux salles du sous-sol de sa galerie de Paris, nous avons dans ce local, en novembre 1947, ouvert au public notre Foyer qui y a fonctionné tout l'hiver et le printemps derniers. Nous venons de le transférer dans un spacieux pavillon que M. Gaston Gallimard a bien voulu nous prêter, et qui s'élève au fond du jardin des Éditions Gallimard, 17, Rue de l'Université à Paris. Ce nouveau local a été ouvert au public le 7 septembre 1948. Y sont actuellement groupées en une exposition d'ensemble une centaine d'œuvres dues à des auteurs divers, dont la plupart sont des personnes obscures ou anonymes, et qui donne une idée du sens général de nos goûts. Cette première exposition sera suivie très prochainement par une présentation des œuvres du défunt Adolf Wölfl, à la suite de quoi auront lieu d'autres expositions sans interruption.

PROSPECTION

Les travaux qui nous intéressent ont presque toujours pour auteurs des individus très isolés, dont l'activité n'est connue que de leur entourage le plus proche. Nous avons donc le plus grand besoin qu'on nous aide dans nos recherches, et nous saurons beaucoup de grâces personnes

qui voudront bien, quand elles connaîtront quelqu'un de ces créateurs obscurs que nous souhaitons toucher, nous mettre en rapports avec lui.

APPEL AUX MÉDECINS PSYCHIATRES

Parmi les œuvres les plus intéressantes que nous avons rencontrées, certaines ont pour auteurs des gens considérés comme malades mentaux et internés dans des établissements psychiatriques. Il est naturel que des gens privés d'occupation et de plaisir se montrent (comme font d'ailleurs aussi les prisonniers) plus enclins que d'autres à se faire, par les voies d'une activité artistique, des fêtes à leur propre usage. L'idée tranchée que l'on se fait communément de la santé d'esprit et de la folie nous semble basée sur des distinctions très souvent arbitraires. Les raisons pour lesquelles un homme est estimé inapte à la vie sociale sont d'un ordre que nous n'avons pas à retenir. Nous entendons par conséquent considérer des mêmes yeux et sans faire de catégories spéciales les travaux dus à des auteurs réputés sains ou réputés malades.

Nous demandons aux médecins et directeurs d'établissements psychiatriques qu'ils veuillent bien nous aider dans notre enquête en nous signalant les ouvrages des personnes soignées dans leurs services quand ces ouvrages leur paraîtront de nature à entrer dans le cadre de nos recherches, et en nous communiquant, quand il se peut, soit les originaux de ces œuvres, soit des photographies des originaux.<sup>(1)</sup>

J. DUBUFFET  
Octobre 1948

(1) Nous prendrions volontiers à notre charge, toutes les fois qu'il sera nécessaire, les frais entraînés par ces photographies.

Fig. Intro.14: Jean Dubuffet, Notice sur la Compagnie de l'Art Brut, Paris, Octobre 1948.

In Raw Vision Outsider Art Sourcebook, Herts, Raw Vision publishing, 2002, p. 9.



**Fig. Intro.15: Collection de l'Art Brut,**  
**11, av. des Bergières, CH - 1004 Lausanne, Suisse.**  
Photo: Katherine Lapierre, 2004.



*A Robert Tatin (peintre, céramiste)*

Jeudi 5 août (1948)

mon cher ami Tatin

J'espère que ça va et que tu es content des vacances. J'ai montré tes statues à plusieurs personnes et en général on les aime beaucoup ; entre autres Henri-Pierre Roché et André Breton et Jean Paulhan les aiment beaucoup. Elles ont été photographiées. Dans l'almanach de l'Art Brut que nous préparons il en sera parlé, et on en mettra des reproductions, et il y sera parlé de toi ; mais pour y parler de toi bien comme il faut, j'aurais besoin de te revoir, reparler avec toi, donc il me tarde pour cela que tu reviennes.

Je suis embêté parce que sans réponse à la lettre que j'avais adressée selon tes indications à ce monsieur de Laval au sujet du type qui sculpte des troncs d'arbres ; je me demande si ma lettre lui est parvenue. Ne passeras-tu pas par Laval et ne peux-tu t'occuper de cela ; j'y tiendrais beaucoup.

J'aurais besoin aussi que tu me communicates ce texte que tu avais commencé à écrire et que tu m'avais donné à lire rapidement ; peut-être que ce serait bien que j'en donne un fragment dans l'almanach.

Je me demande si cette lettre va t'atteindre en vacances ou bien si tu vas la trouver chez toi à ton retour à Paris. En tout cas fais-moi signe dès ton retour je te prie.

On est en train d'installer le pavillon de l'Art Brut et on y a mis déjà des choses de toi. Mais ce n'est pas encore ouvert au public vu qu'en ce moment c'est les vacances.

Bonnes amitiés.

Jean Dubuffet

mardi 16 novembre (1948)

cher Tatin

J'ai mal au pied et je ne peux pas marcher. C'est un phénomène qui s'est produit soudainement dans la cheville gauche mais déjà ça commence à passer.

Il faut que tu penses bien sérieusement à faire quelques pièces de terre cuite intéressantes, émaillées ou non, pour qu'elles soient montrées dans l'exposition d'ouvrages mélangés d'auteurs divers qui sera organisée au Foyer de l'Art Brut à partir du 1<sup>er</sup> janvier, pense bien à cela.

Amitiés.

Jean Dubuffet

Lili a la grippe elle est au lit. Et moi les pieds enchaînés.

**Fig. Intro.16 : Lettres de Jean Dubuffet à Robert Tatin**

Danchin, Laurent, *Jean Dubuffet*, Lyon, éd. La manufacture, 1988, pp. 308-309.

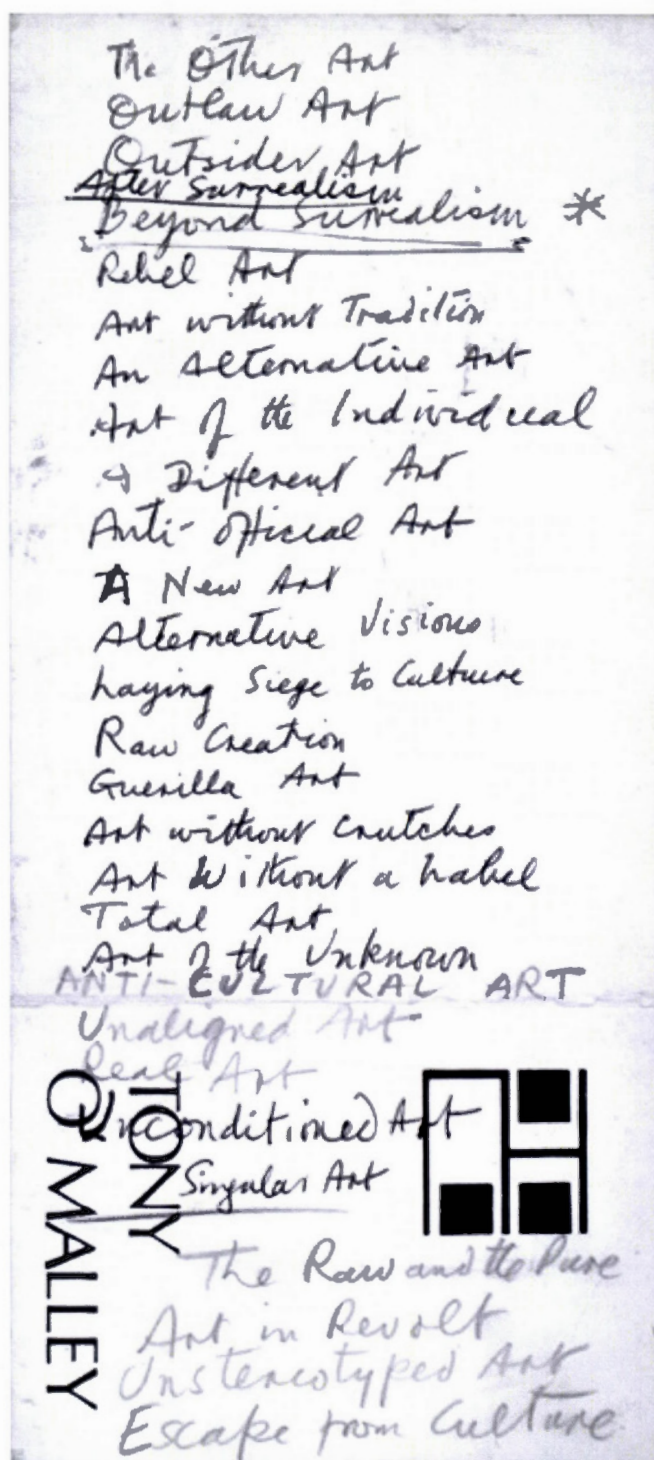
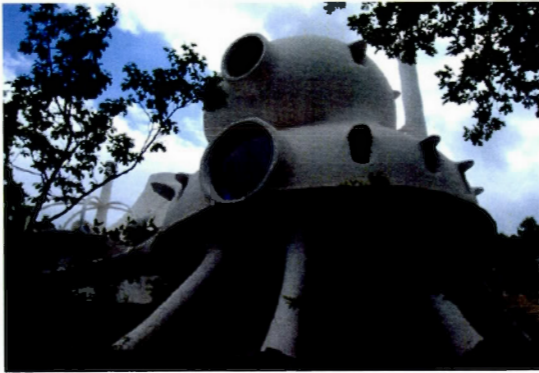


Fig. Intro.17 : Titres suggérés pour l'exposition « Outsiders » à la Hayward gallery, Tate Archive, Londres.

[http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/outsiderart/chronology\\_large.htm#314](http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/outsiderart/chronology_large.htm#314)





**Fig. Intro.18 : Joël Unal, *Maison Unal*,**  
Autoconstruction de 1973 à 2003 (Patrimoine du  
XXe siècle), Ardèche.  
photo: K. Lapierre, 2009.



**Fig. Intro.19 : Ferdinand Cheval (1836-1924),  
*Palais Idéal* (1879-1912), Hauterives, Drôme.**  
photo: K. Lapierre, 2007.



**Fig. Intro.20 : Richard Greaves, *Maison à la  
source*,** Beauce, Chaudière-Appalaches.  
photo: K. Lapierre 2005.



**Fig. Intro.21 : Robert Miville, *Castel-des-  
Galets*,** Grosses-Roches, Gaspésie.  
photo: K. Lapierre, 2005.



**Fig. Intro.22 : Robert Garcet, *Tour Eben-Ezer***  
(Musée du silex), Eben-Emael.  
photo: K. Lapierre, 2007.



**Fig. Intro.23 : Channel Rousseau, *Château de  
canettes*,** Saint-Jean-de-Dieu, Bas Saint-Laurent.  
photo: K. Lapierre, 2005.

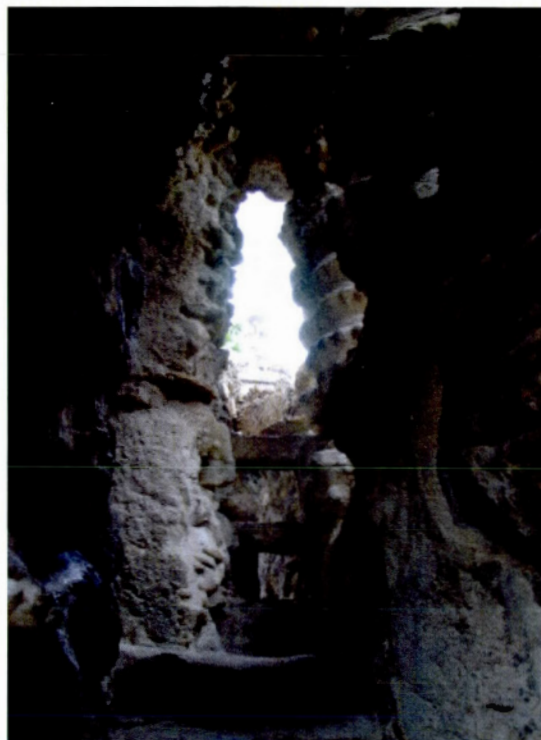


## Chapitre I

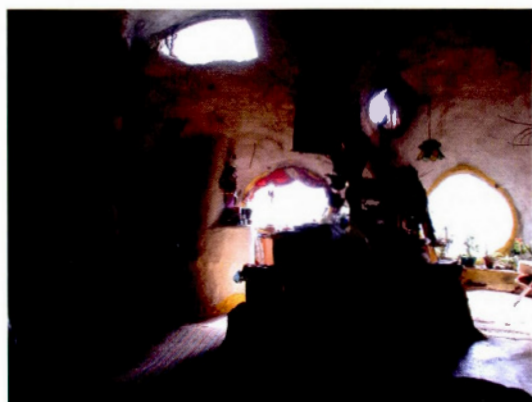


**Fig. 1.1 : *Domus aurea***

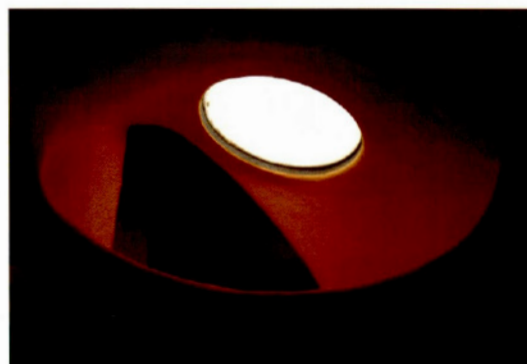
Luciani, Roberto et Sperduti, Leandro, *Domus aurea Neronis*  
Roma, Rome, Istituto poligrafico e zecca dello stato. 1993, p. 95.  
*Domus Aurea Neronis, criptoportico 113 detto "dell'archetto"*



**Fig. 1.2 : Ferdinand Cheval, *Palais Idéal*,**  
Hauterives, Drôme.  
photo: K. Lapierre, 2004.



**Fig. 1.3 : Sappho Morissette et Jean-Guy Ruel, *Terre (maison sculpture)*, Waterloo, Cantons-de-l'Est.**  
photo: K. Lapierre, 2006.



**Fig. 1.4 : Joël Unal, *Maison Unal*, Autoconstruction de 1973 à 2003 (Patrimoine du XXe siècle), Ardèche.**  
photo: K. Lapierre 2009



**Fig. 1.5 : Sappho Morissette et Jean-Guy Ruel, *Terre (maison sculpture)*, Waterloo, Cantons-de-l'Est.**  
photo: K. Lapierre, 2006.



**Fig. 1.6 : Robert Garcet, *Tour Eben-Ezer* (Musée du silex), Eben-Emael.**  
photo: K. Lapierre, 2007.

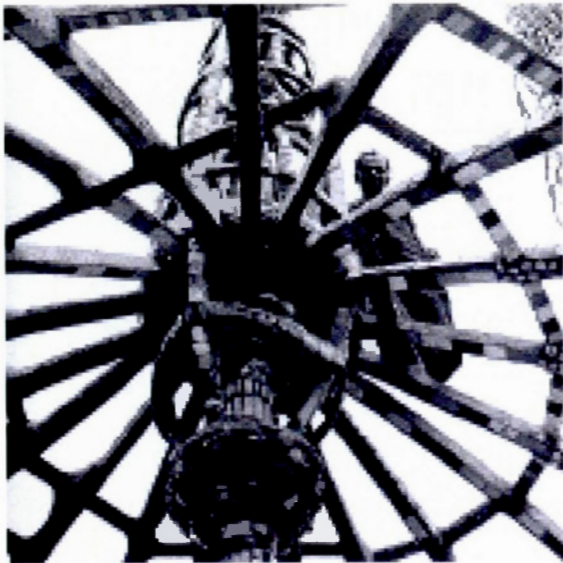


**Fig. 1.7 : Robert Garcet, *Tour Eben-Ezer* (Musée du silex), Eben-Emael.**  
photo: K. Lapierre, 2007.

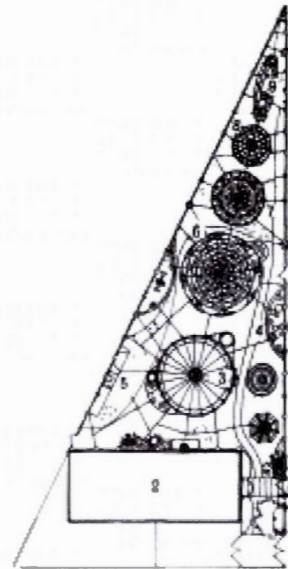


**Fig. 1.8 : Robert Garcet, *Tour Eben-Ezer* (Musée du silex), Eben-Emael.**  
photo: K. Lapierre, 2007.





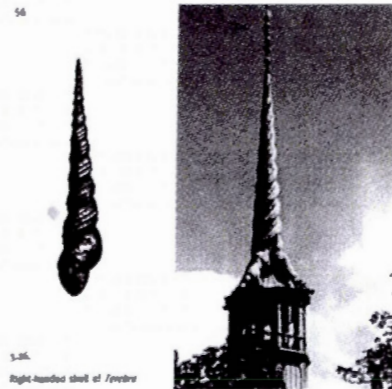
**Fig. 1.9 : Simon Rodia dans une des *Tours de Watts***  
Danchin, Laurent, *L'art brut - l'instinct créateur*, op. cit., p. 107.



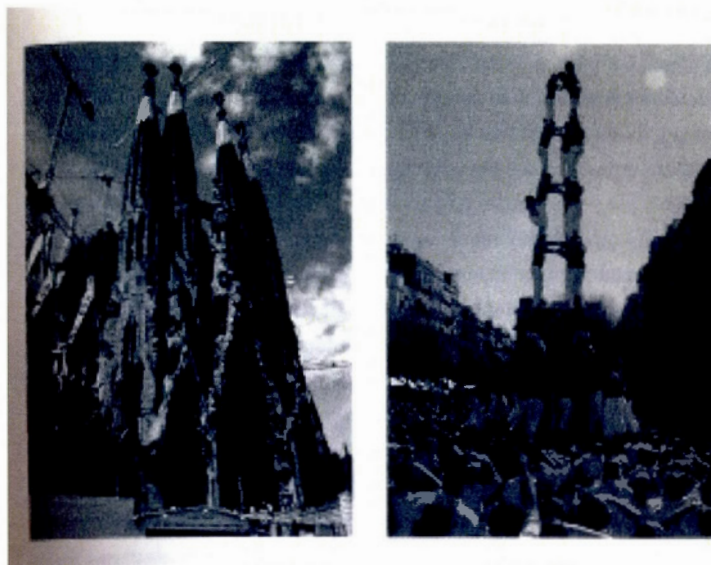
**Fig. 1.10 : Plan des *Tours de Watts*.**  
In Sperlich, Hans G., et Ulrich, Conrads, *The Architecture of Fantasy: Utopian Building and Planning in Modern Times*, op. cit., p. 42.



**Fig. 1.11 : Simon Rodia, *Tours de Watts*.**  
Sperlich, Hans G., et Ulrich, Conrads, *The Architecture of Fantasy: Utopian Building and Planning in Modern Times*, op. cit., p. 42.

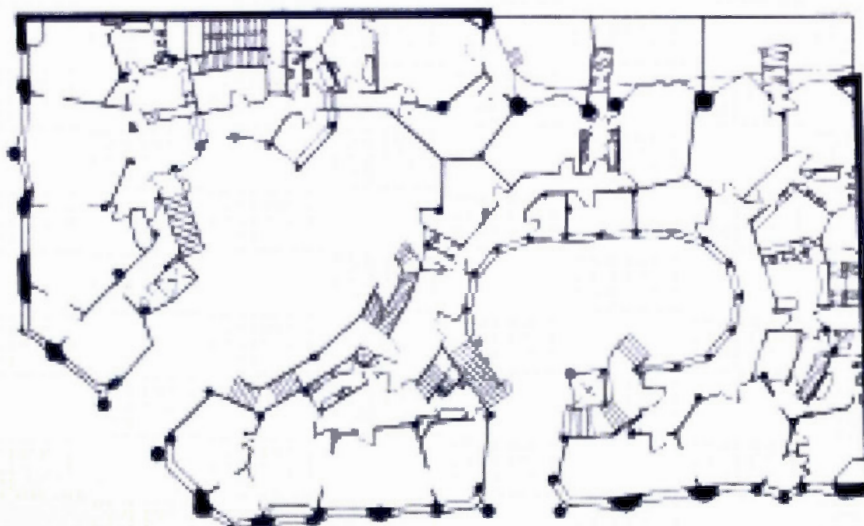


**Fig. 1.12 - 1.13 : Le *Terabra maculata* en torsion gauche de Heidtrider (1624) et les tours de projet des Missions franciscaines de Tanger par Gaudi (1893). Démonstration visuelle et mise en page extraite de G. Hersey, *The Monumental Impulse* (1999), p. 56. In Chupin, Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture*, Genève, Infolio éditions, coll. projet et théorie, 2010, p. 88.**



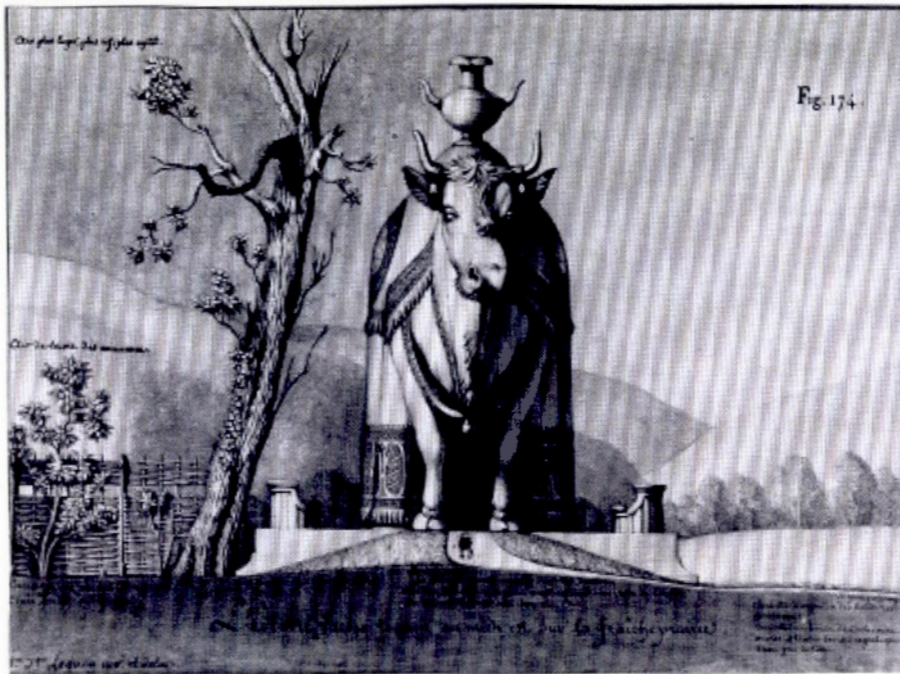
**Fig. 1.14 : Antoni Gaudí, *Sagrada família*, Barcelone, Espagne.**  
Photographie d'Izabel Amaral.

**Fig. 1.15 : Château humain des Xiquets catalans** (ici à Tarragone en 2004). Photographie de Luciana Carvalho Gomes.  
In Chupin, Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture*, Genève, Infolio éditions, coll. projet et théorie, 2010, p. 89.

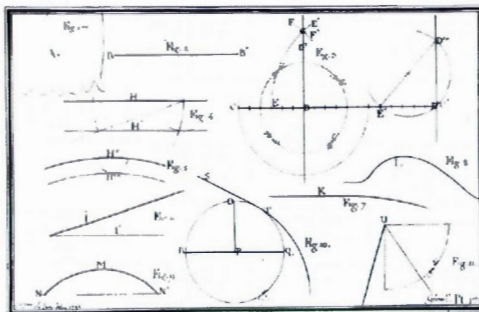


**Fig. 1.16 : Antoni Gaudí, *Casa Milà* (1905-10), Barcelone.**  
Vue de la façade; plan  
Pehnt, Wolfgang, *Architecture Expressionniste*, Paris, éd. Hazan, 1998.

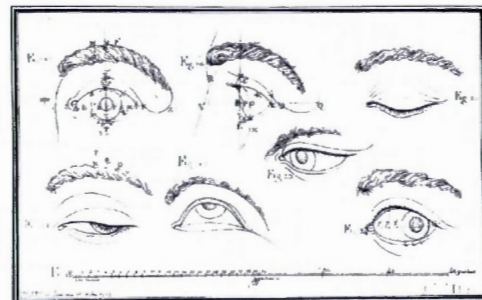




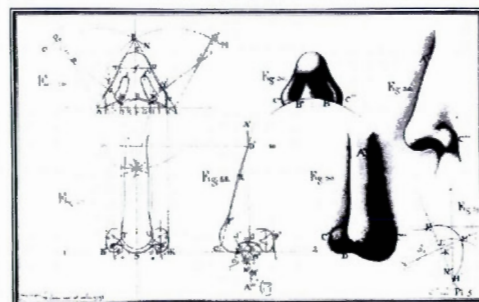
**Fig. 1.17 :** Jean-Jacques Lequeu, *Vue sud de l'étable [à] vache dans la fraîcheur d'une prairie*  
*Visionary architects - Boulée, Ledoux, Lequeu, Houston, Gulf Printing Company, 1968, p. 93.*



Jean-Jacques Lequeu, geometrical figures, "Nouvelle Méthode" (1792) pl. 1, from Philippe Duboy, Ledoux: An Architectural Enigma (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987).



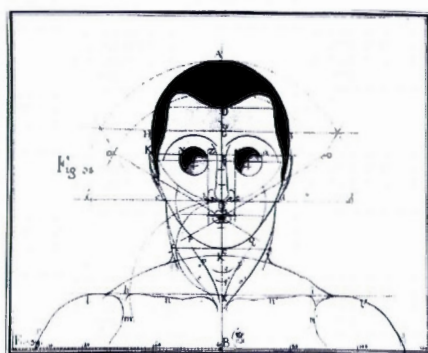
Lequeu, geometry of the eye "Nouvelle Méthode" pl. 3, from Duboy, Lequeu



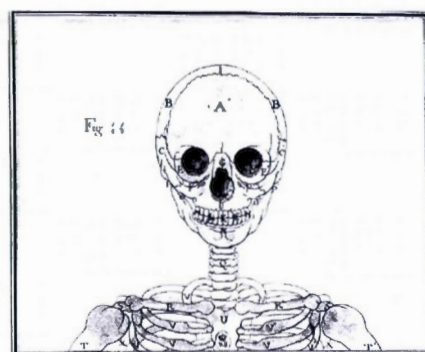
Lequeu, geometry of the nose "Nouvelle Méthode" pl. 5, from Duboy, Lequeu

**Fig. 1.18 :** Jean-Jacques Lequeu, *Nouvelle Méthode* [1792], pl. 1, 3, 5, 8, 9, 12 et 13.  
 Bédard, Jean-François, "The Measure of Expression: Physiognomy and Character in Lequeu's 'Nouvelle Méthode'". *Chora 1: Intervals in the Philosophy of Architecture*, éd. Alberto Pérez-Gómez & Stephen Parcell, 1994, pp. 38-41.

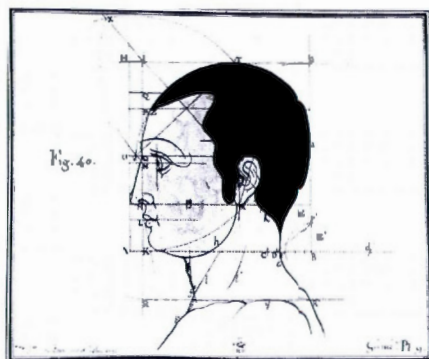




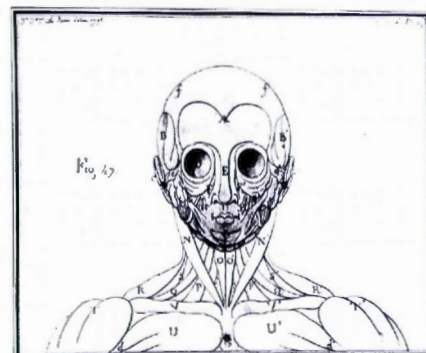
Lequeu, geometry of the face, "Nouvelle Méthode" pl. 8, from Duboy, Lequeu



Lequeu, description of the bones of the head, "Nouvelle Méthode" pl. 12 from Duboy, Lequeu

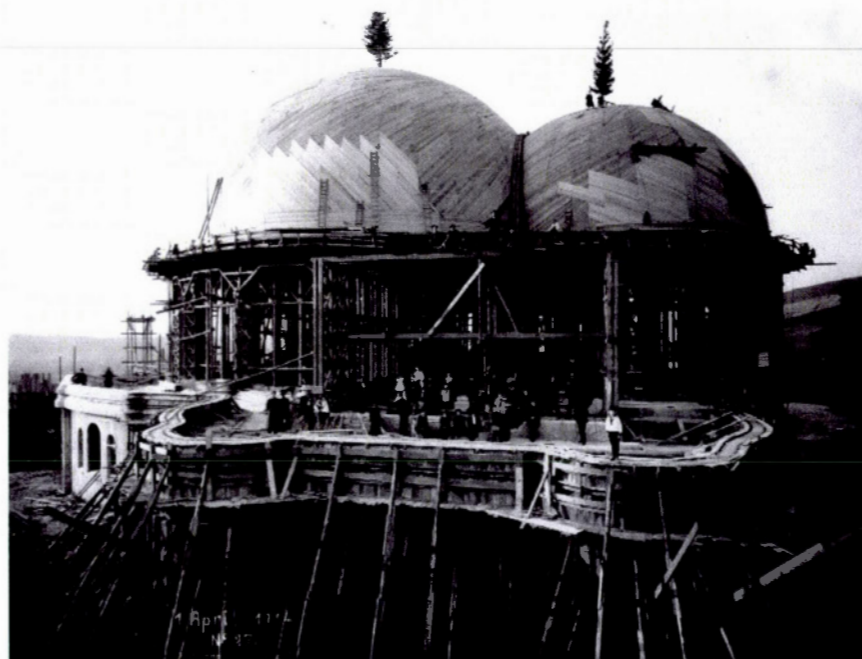
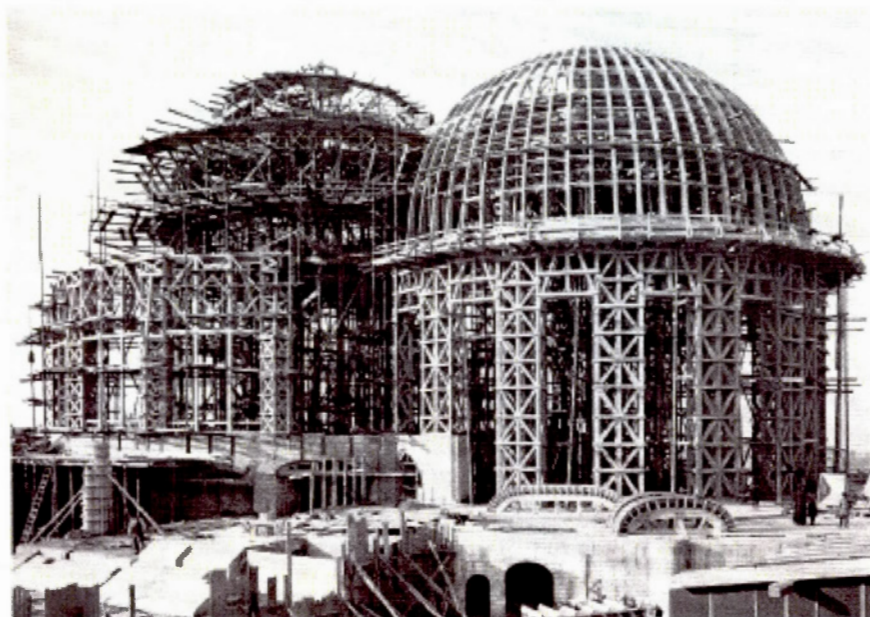


Lequeu, geometry of the profile, "Nouvelle Méthode" p. 9 from Duboy, Lequeu.



Lequeu, description of the muscles of the head, "Nouvelle Méthode" pl. 13; from Duboy, Lequeu

**Fig. 1.19 : Jean-Jacques Lequeu, *Nouvelle Méthode* [1792], *Ibid.***



**Fig. 1.20 - 1.21 : Rudolf Steiner, Le Premier Goetheanum (1913-1922), 1914,**  
Dornach, Suisse  
*Biesantz H., et Klingborg A., Le Goetheanum - un langage des formes, op. cit., p. 28.*



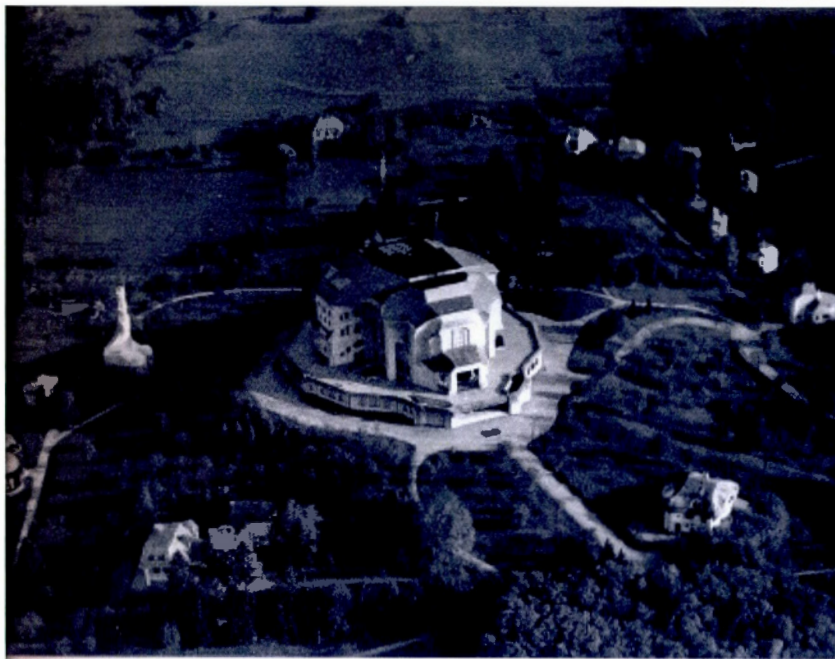
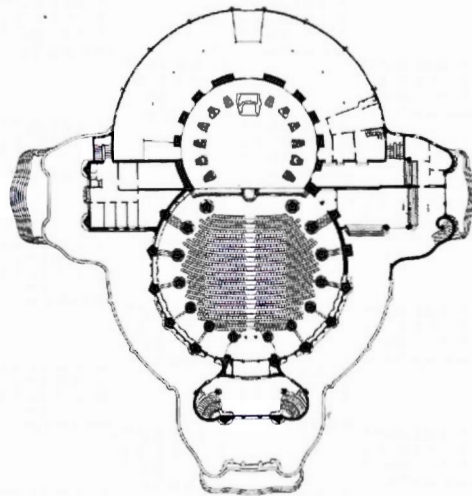
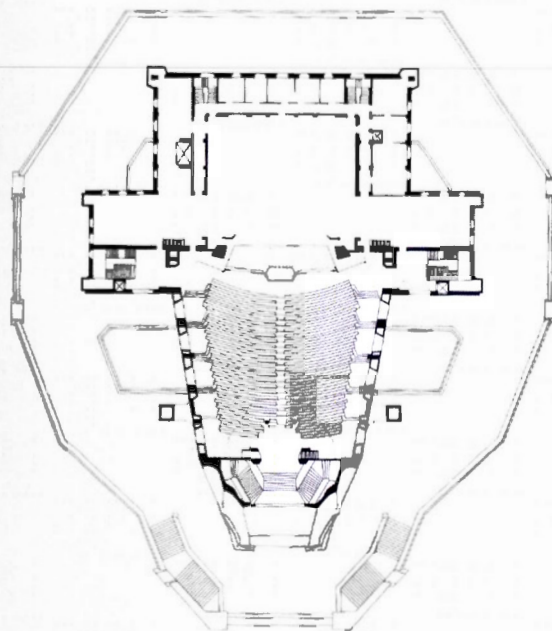


Fig. 1.22 - 1.23 : Rudolf Steiner, *Le Second Goetheanum* (1924-1928), Dornach, Suisse  
Pehnt, Wolfgang, *Architecture expressionniste*, Paris, éd. Hazan, 1998, p.212.

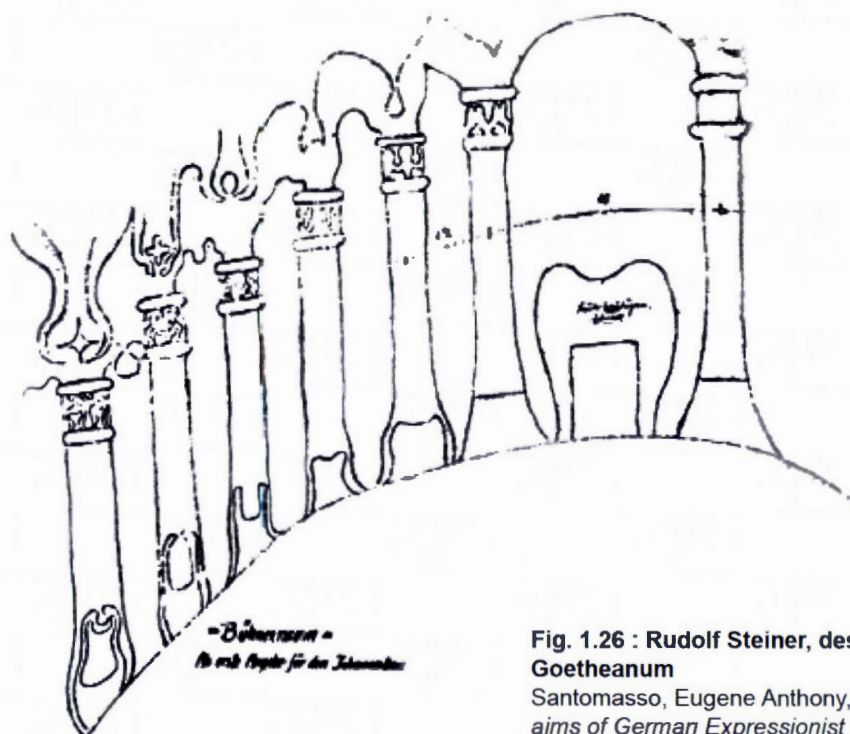




**Fig. 1.24 : Rudolf Steiner, Plan du Premier Goetheanum (1924-1928), Dornach, Suisse**  
 Pehnt, Wolfgang, *Architecture expressionniste*, Paris, éd. Hazan, 1998, p. 208.

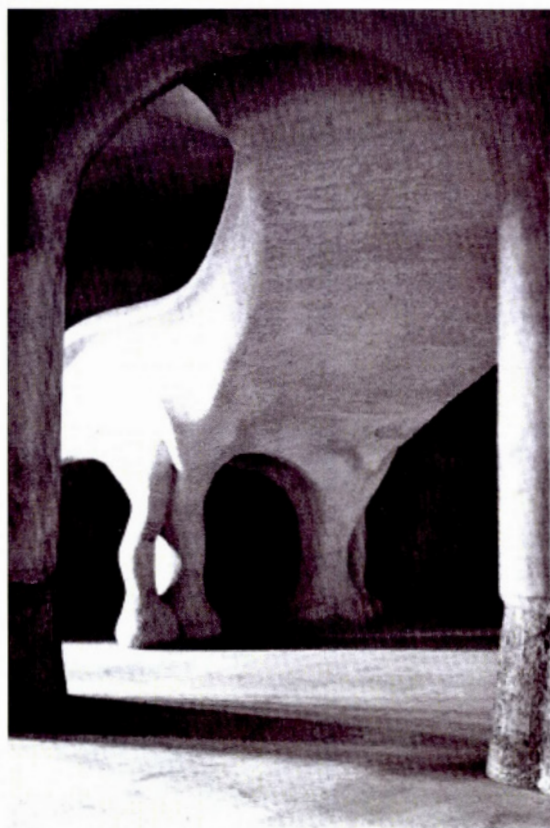


**Fig. 1.25 : Rudolf Steiner, Plan du Second Goetheanum (1924-1928), Dornach, Suisse.**  
*Ibid.*, p.212.



**Fig. 1.26 : Rudolf Steiner, dessin pour le Goetheanum**

Santomasso, Eugene Anthony, *Origins and aims of German Expressionist architecture*, op. cit., p. 458.



**Fig. 1.27 : Rudolf Steiner, Maquette du Second Goetheanum (1924-1928), Dornach, Suisse**

Pehnt, Wolfgang, *Architecture expressionniste*, Paris, éd. Hazan, 1998, p.211.

**Fig. 1.28 : Rudolf Steiner, Le Goetheanum (1913-1922), 1914, Dornach, Suisse**

Pliers de l'excalier conduisant à la salle de spectacles

Biesantz H., et Klingborg A., *Le Goetheanum - un langage des formes*, Dornach, Éditions Anthroposophiques Romandes, 1986, p. 29.



**Fig. 1.29 - 1.30 : Roméo Vachon, *Cheval à Méo* (déb. 1970), Saint-Séverin, Chaudière-Appalaches.**  
photo: K. Lapierre, 2006.



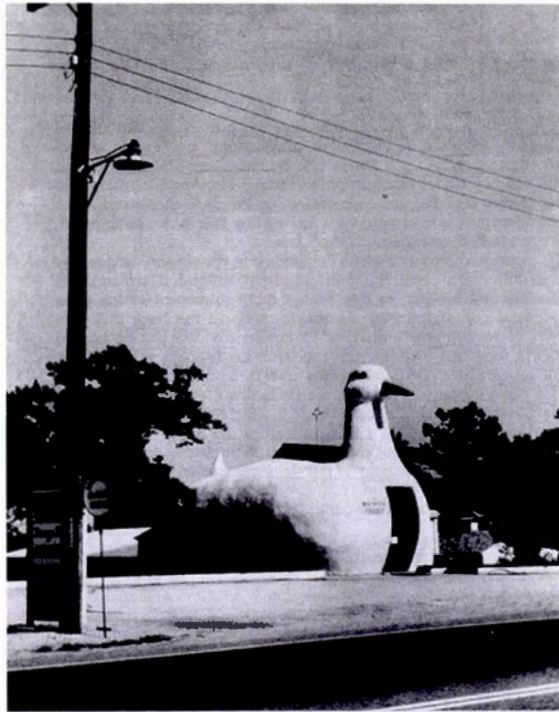




**Fig. 1.31 : Orange Julep, 7700 boul. Décarie, Montréal [Gibeau, 1966 - diamètre: 12,1 m]**

Le première version de l'orange julep est construit en ciment par Gibeau en 1945, la seconde est réalisée en plastique.

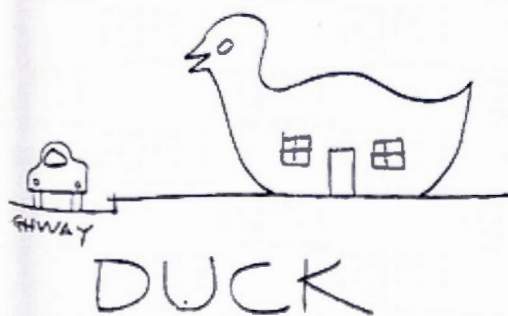
<http://www.roadsideattractions.ca/orange.htm>



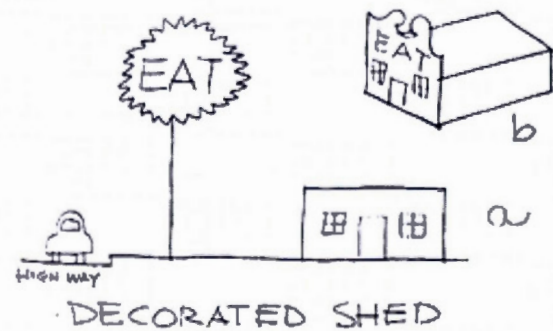
73. El «Patito de Long Island», de God's Own Junkyard

**Fig. 1.32 : Long Island Duckling de God's Own Junkyard**

Venturi, Robert, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, op. cit., p. 88.



75. Pato



76. Tinglado decorado

**Fig. 1.33 : Duck and Decorated shed [Canard et hangar décoré]**

Venturi, Robert, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, op. cit., p. 88.





Fig. 1.34 : Léonce Durette, *Maison sculptée et peinte*, Saint-Ulric, Gaspésie.  
photo: K. Lapierre, 2005.



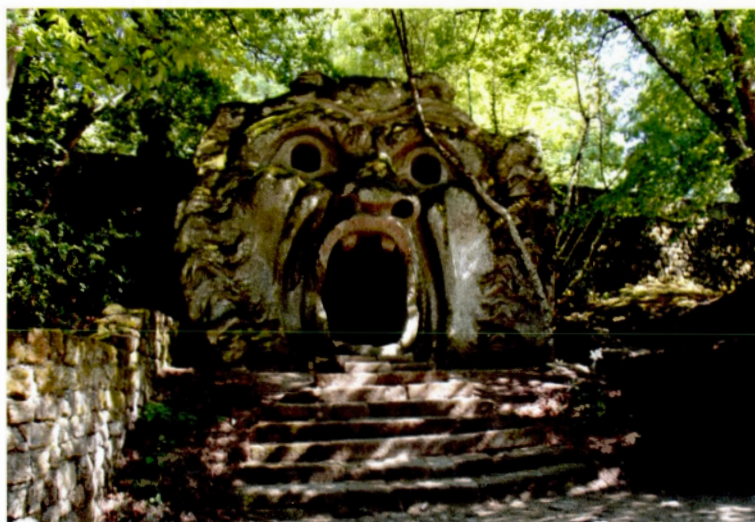
Fig. 1.35 : Marcel Gagnon, *Centre d'Art*, Sainte-Flavie, Gaspésie.  
photo: K. Lapierre, 2005.



Fig. 1.36 - 1.37 : Jacques Lucas (1944-...), *La Maison Sculptée de l'Essart* (1968-1986), L'Essart, Ille et Vilaine.  
photo: K. Lapierre, 2004.



**Fig. 1.38 :** Robert Tatin (1902-1983), *Notre-Dame-de-Tout-le-Monde* (1962-1983, Musée Robert Tatin), Frénouse, Mayenne.  
photo: K. Lapierre, 2004.



**Fig. 1.39 :** Pirro Ligorio, *Jardin de Bomarzo*, près de Rome , Italie,  
2011





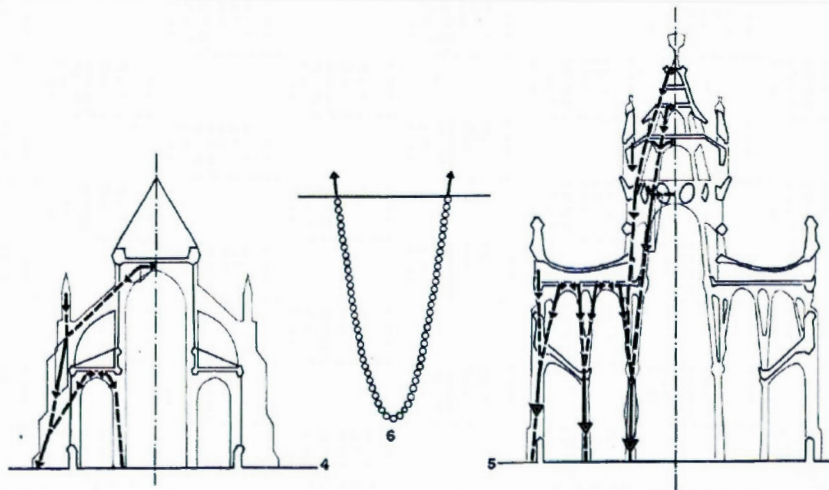
**Fig. 1.40 : Sanctuaire de Ogot, Dogon, Mali.**

Aldo van Eyck, *Collected Articles and Other Writings 1947-1998*. edited by Vincent Ligtelijn and Francis Strauven, Amsterdam, Sun publishers, 2008, p. 413.



**Fig. 1.41 : Maquette de structure de la Colonia Güell, étude de la transmission des poussées**

Joedicke, Jürgen, « Antonio Gaudi ». In *Architecture d'aujourd'hui*, no. 102, *Architectures fantastiques*, Paris, 1962, p.18.



**Fig. 1.42 :**

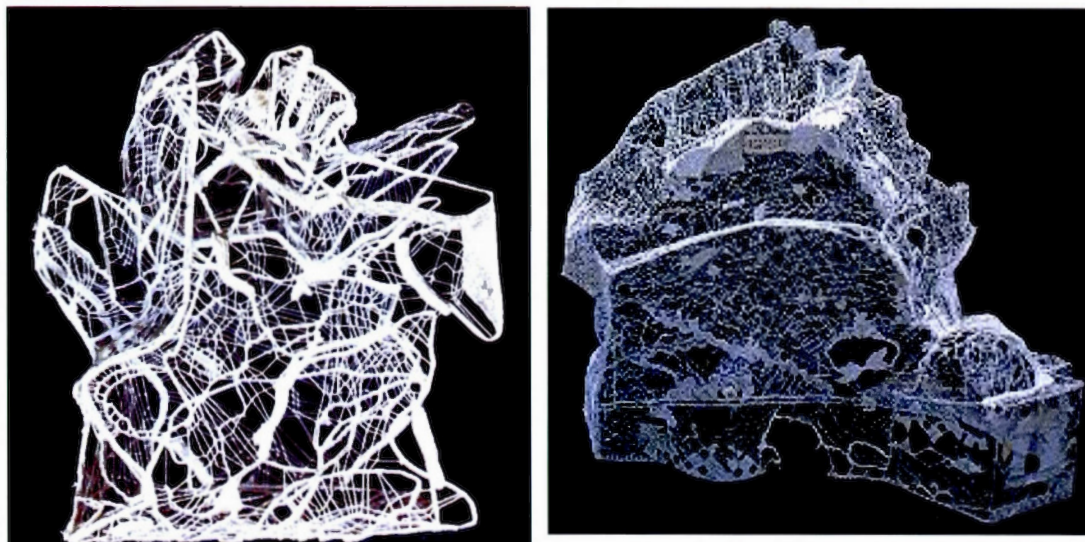
**4. Eglise gothique:** l'arc boutant destiné à transmettre les poussées obliques de la voûte jusqu'aux fondations

**5. coupe transversale sur l'église de la Sainte Famille:** les poteaux élancés sont obliques et placés dans le sens de la transmission des poussées

**6. chaînette**

Joedicke, Jürgen, "Antonio Gaudi", In *Architecture d'aujourd'hui*, no. 102, *Architectures fantastiques*, Paris, 1962, p.17-18.





**Fig. 1.43 - 1.44 : Marie Rose Lortet, Strasbourg, France.**  
**Architecture de fil rigidifiée**, 1985 (30 x 38 x 20 cm et 85 x 70 x 60 cm)  
 Source: [perso.wanadoo.fr/lelia.mordoch.galerie/expotrans0.html](http://perso.wanadoo.fr/lelia.mordoch.galerie/expotrans0.html)

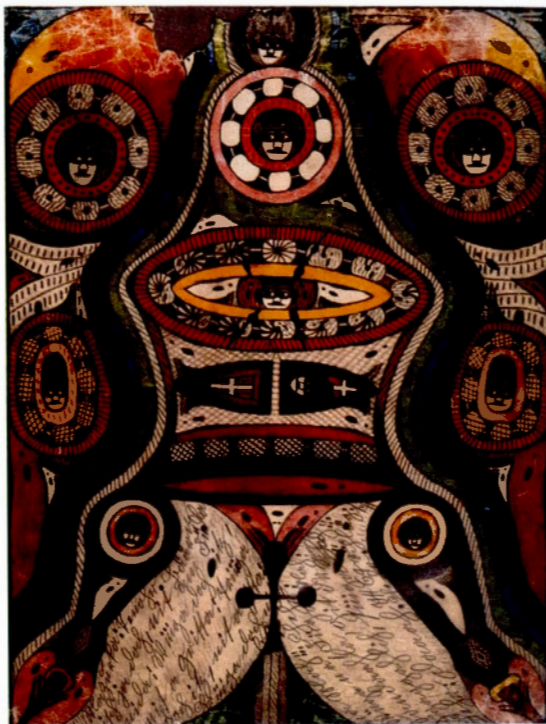


**Fig. 1.45 : Jean Dubuffet, Villa Falbala, La closerie Falbala, France.**  
 Source : Maizels, John, *Raw creation Outsider Art and beyond*, London, Phaidon Press Limited, 1996, p. 200.





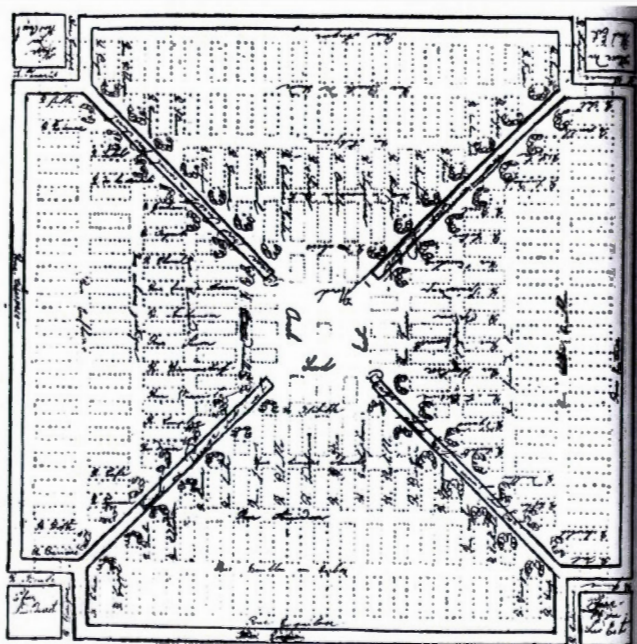
## Chapitre II



**Fig. 2.1 : Adolf Wölfli, *Ville géante aux oiseaux coucou*, 1923**

Crayons de couleur, 62 x 47,5 cm. Lausanne, collection de l'Art Brut.

In Peiry, Lucienne, *L'Art brut*, collection Tout l'art Histoire, Paris, éd. Flammarion, 2001, p. 127.



**Fig. 3. — Plan d'une ville imaginaire.**

La ville est flanquée de phares aux quatre points collatéraux. Les noms des rues sont empruntés au vocabulaire de la médecine et de la pharmacie : « rue Erésipèle », « rue Embarras-Gastrique », « rue Foie-de-Morue », etc.

**Fig. 2.2 : Plan de la ville imaginaire,**  
collection Marcel Réja

In Marcel Réja (pseudonyme de Paul Gaston Meunier), *L'art chez les fous – Le dessin, la prose, la poésie* (1907), Paris, éd. L'Harmattan, 2000, pp. 29-31.





**Fig. 2.3 : Richard Greaves, *Sans titre*, Beauce, Chaudière-Appalaches.**  
photo: K. Lapierre, 2007.



**Fig. 2.4 : Richard Greaves, *Teepee*, Beauce, Chaudière-Appalaches.**  
photo: K. Lapierre, 2006.

**Fig. 2.5 : Richard Greaves, plan du terrain, Beauce, Chaudière-Appalaches.**  
Plan: relevé par K. Lapierre, 2006.



Fig. 2.6 : Sappho Morissette et Jean-Guy Ruel, *Terre (Maison sculpture)*, Waterloo, Cantons-de-l'Est, 2007.

Photo et plans des niveaux: relevé par K. Lapierre 12.10.2006



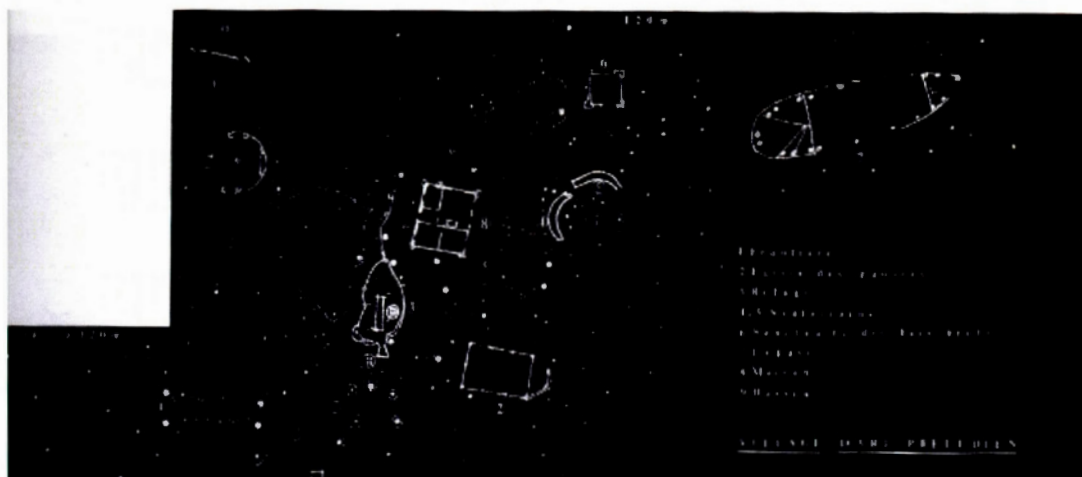


Fig. 2.7 : Chomo, Plan du Village d'art préludien

Prévost, Claude et Clovis, *Les bâtisseurs de l'imaginaire*, op. cit., p. 227.



Fig. 2.8 : Chomo, Maison

Prévost, Claude et Clovis, *Les bâtisseurs de l'imaginaire*, op. cit., p. 234.



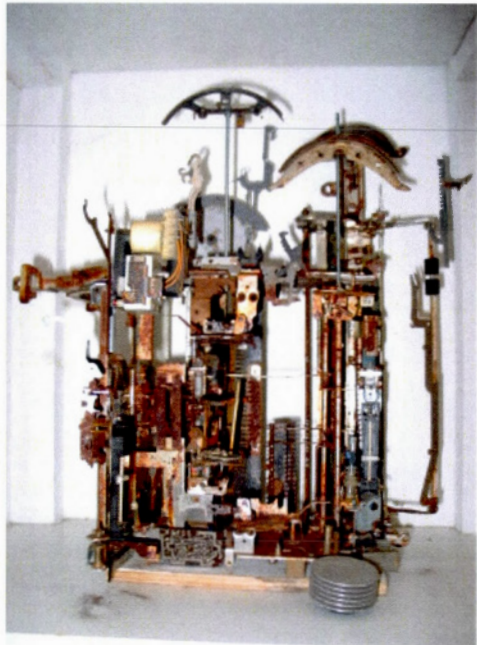
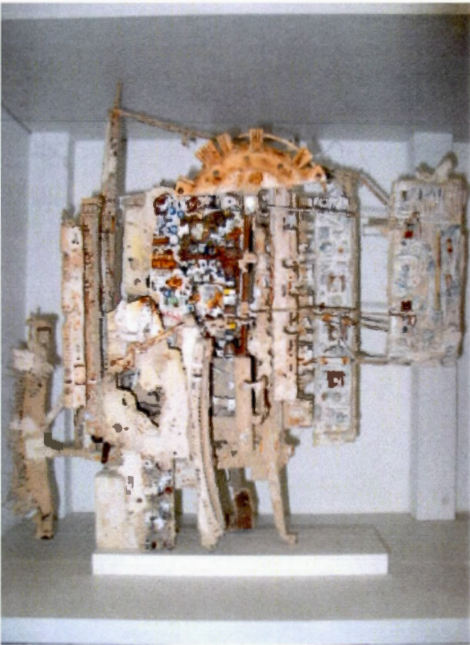
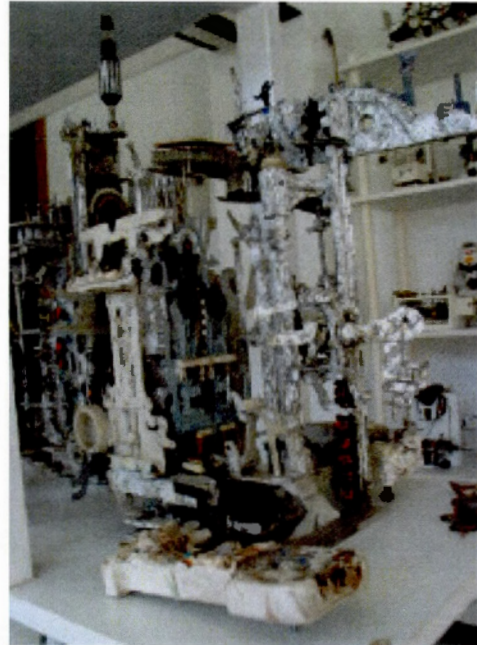
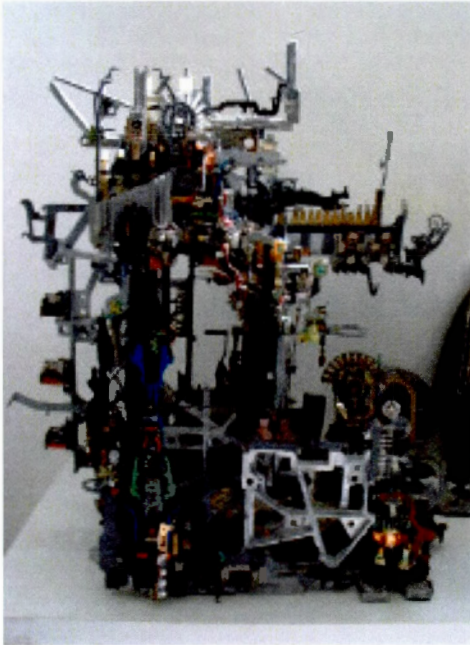


Fig. 2.9 : A.C.M., *Sans titre*, Hargicourt, Aisne.  
Photo: K. Lapierre, 2004.



**Fig. 2.10 :** Bodan Litnianski (1913- 2005), *Jardin-coquillage* (1975-achev. vers 1990), Viry-Noureuil, Aisne.  
Photo: K. Lapierre, 2004.





**Fig. 2.11 :** Raymond Isidore (1900-1964), *Maison Picassiette* (1930-1962), Chartres, Eure et Loire.  
Photo: K. Lapierre, 2004.



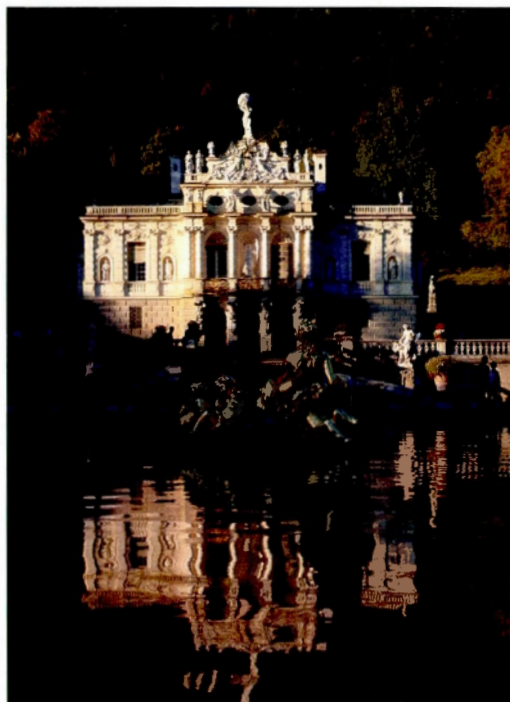


**Fig. 2.12 :** Jules Senis, *Jardin Rosa Mir*, 87, Grande rue de la Croix-Rousse, Lyon.  
Photo: K. Lapierre, 2007.



Fig. 2.13 : La première pierre du *Palais Idéal*, Ferdinand Cheval  
Photo: K. Lapierre, 2004





**Fig. 2.14 : Château de Linderhof (1870-1878)** est le seul château qui ait été achevé sous le règne de Louis II. "Linderhof accueille 750 000 visiteurs par an". In Des Cars, Jean, *Les châteaux fous de Louis II de Bavière* [1986], Estella, Espagne, éd. Perrin, 1992, p. 59.



**Fig. 2.15 : Château de Neuschwanstein (1868-1892).** Photo: Ludwig Schradler and Son, Füssen (Allemagne). In Krückmann, Peter, O., *The Land of Ludwig II*, Munich-London-New York, éd. Prestel, 2000, p. 12.



**Fig. 2.16 : Grotte artificielle** dissimulée dans le parc du château de Louis II de Bavière (1876-1877). Georg Dollmann, architecte et Karl Effner, directeur des jardins de la Cour. Les faux rochers sont dus à August Dirigl. "Le décor mélange une reconstruction de la grotte du Venusberg, dans Tannhäuser et la Grotte Bleue de Capri". In Des Cars, Jean, *Les châteaux fous de Louis II de Bavière* [1986], Estella, Espagne, éd. Perrin, 1992, pp. 78-79.



**Fig. 2.17 : Château de Berg**, au bord du lac Starnberg, où fut retenu prisonnier le roi, du 12 au 13 juin 1886. Aujourd'hui, le château (qu'on ne visite pas) a été débarrassé des tours que le souverain y avait fait adjoindre et a retrouvé son allure classique du XVIIIe". In Des Cars, Jean, *Les châteaux fous de Louis II de Bavière* [1986], Estella, Espagne, éd. Perrin, 1992, p. 16.





Fig. 2.18 : Nord (Robert Miville), 1987

Fig. 2.19 : Grosses Roches (*Castel-des-Galets*), Québec (Canada), 1995  
 Décimo, Marc, *Les jardins de l'art brut*, éd. les presses du réel., p. 165.



Fig. 2.20 : Robert Miville, *Castel-des-Galets*, Grosses-Roches, Gaspésie.  
Photo: K. Lapierre, 2005.



Fig. 2.21 : Gérard Francoeur, *Chalet*, Grande-Vallée, Gaspésie.  
Photo: K. Lapierre, 2006.





**Fig. 2.22 : Gérard Francoeur, *maison*, Grande-Vallée, Gaspésie.**  
Photo: K. Lapierre, 2006.



**Fig. 2.23 : Le *Madrid*, hotel et restaurant, autoroute 20, Bon-Conseil.**  
Photo: K. Lapierre, 2008.

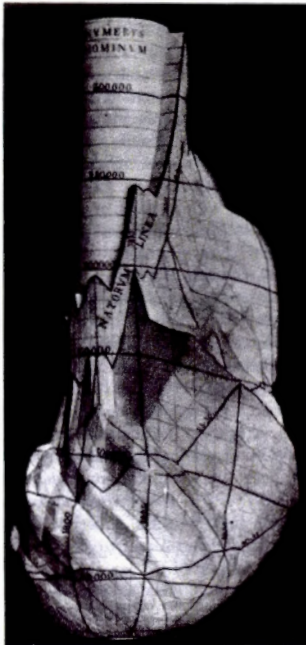




**Fig. 2.24 :** Horace Pedneault, *maison et restaurant*, Île-aux-Coudres, Charlevoix.  
Photo: K. Lapiere, 2009.



**Fig. 2.25 :** Charles Billy (1910-1991), *Jardin-de-Nous-Deux*, «château Frontenac», Civrieux d'Azergues, Rhône.  
Photo: K. Lapiere, 2004.



Perven en la oscura corte surle du  
demi-cylindre blanc irrégulier. (p. 62).

**Fig. 2.26 : Breton, André, *Nadja*,**  
Paris, Gallimard, 1964, p. 62.



**Fig. 2.27 : André Breton au *Palais Idéal*, 1931**  
galerie Les Yeux fertiles.

*Avec le facteur Cheval, Paris, op. cit., p. 30.*

source: Breton, André, *Les vases communicants* [1964],  
Paris Gallimard, coll. idées 223, 1980



**Fig. 2.28 : J P Dinsmoor, *Garden of Eden*, Lucas, Kansas**

Maizels, John, *Raw Creation Outsider Art and beyond*, London, ed. Phaidon, 1996, p. 185.



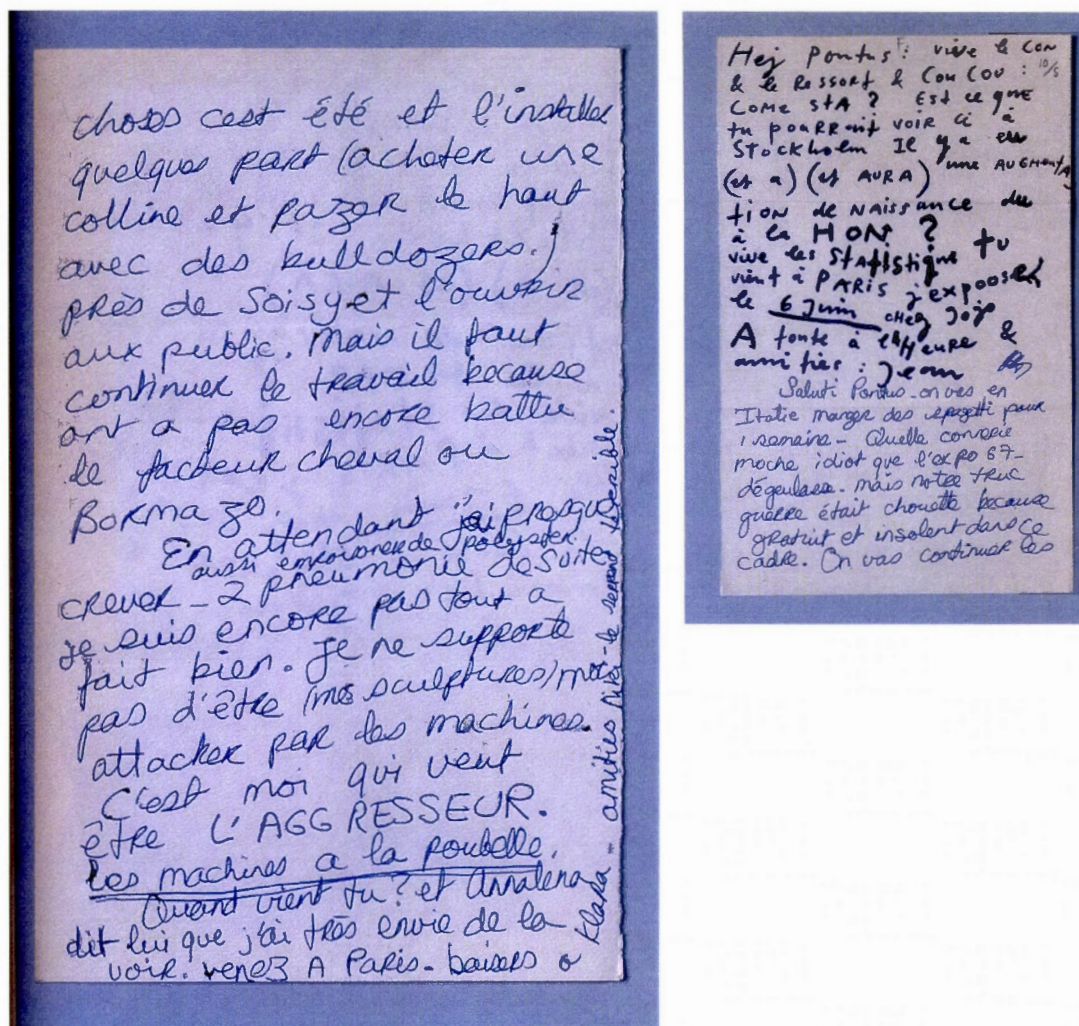


Fig. 2.29 : Jean Tinguely et Niki de Saint Phalle, *Hej Pontus*, 1967, lettre autographe, feutre noir, stylo à bille bleu, 24 x 15,5 cm, musée Tinguely, Bâle. Photo: Christian Baur  
Maizels, John, *Avec le facteur Cheval Paris*, Musée de la poste/école nationale supérieure des beaux-arts, 2007, p. 85.



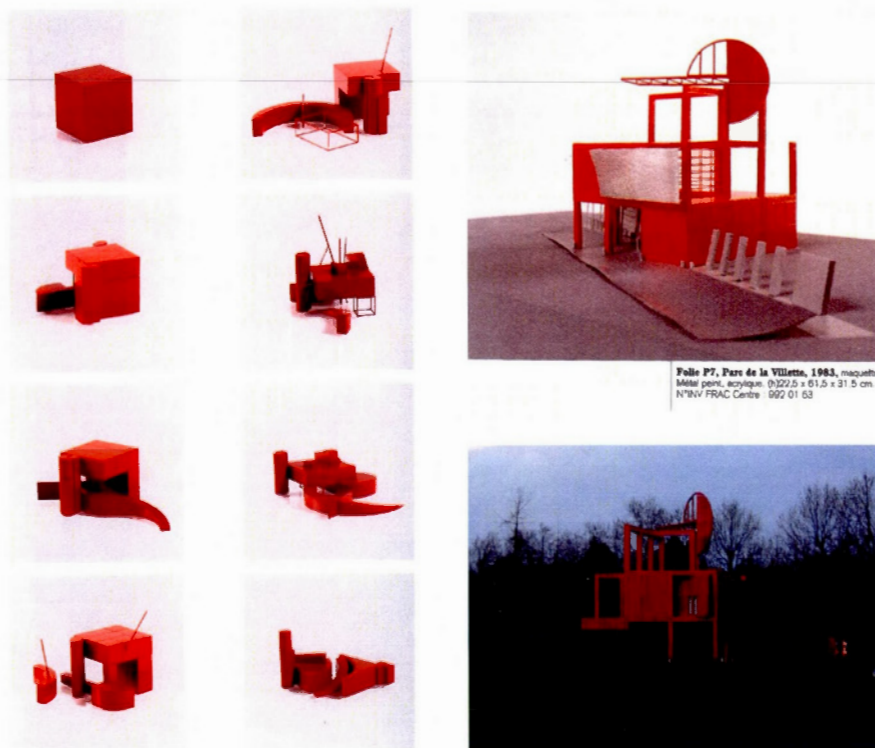
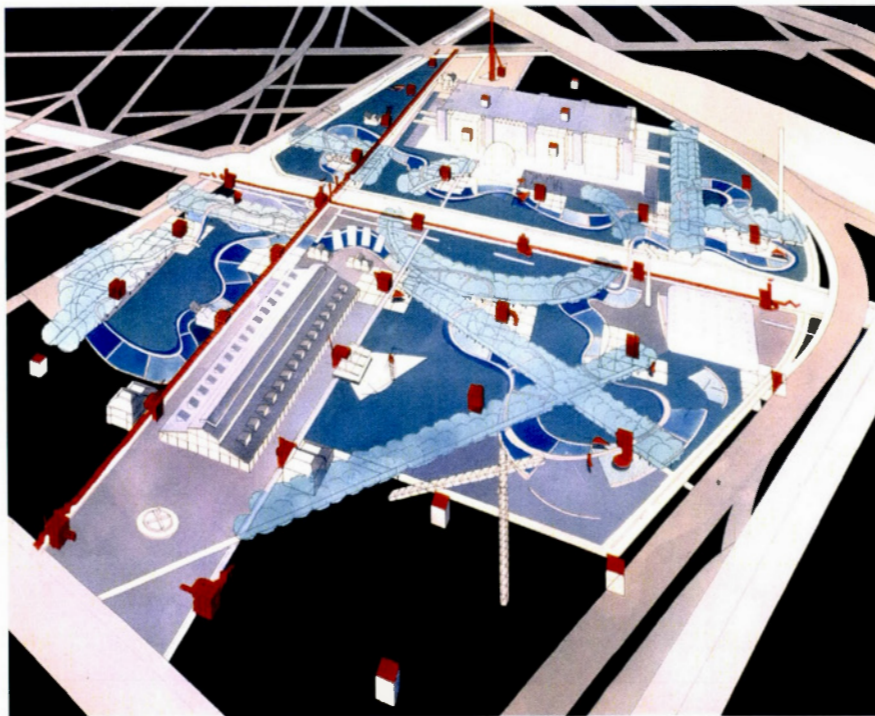


Fig. 2.30 : Bernard Tschumi, *Folies*, Parc de la Villette [1992-3], Paris, France  
*Architectures expérimentales 1950-2000* collection du FRAC Centre, Orléans, HYX, 2003, pp. 375, 483.



**Fig. 2.31 : Robert Vasseur, *Maison à Vaiselle Cassée*, Louviers.**  
In Maizels, John, *Raw creation Outsider Art and beyond*, op.cit., p.170.



**Fig. 2.32 : Dhièvre, Marcel, *Au petit Paris*.**  
photo: Brigitte Rebollar.  
<http://outsider-environments.blogspot.ca/2009/05/marcel-dhievre-le-petit-parislittle.html>





Fig. 2.33 : Tressa Prisbrey, *Bottle Village* [1956-1981], Simi Valley, Californie.  
Photo prise en 2008.  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Grandma\\_Prisbrey's\\_Bottle\\_Village](http://en.wikipedia.org/wiki/Grandma_Prisbrey's_Bottle_Village)



Fig. 2.34 : Euclides da Costa, *La Maison Bleue*,  
Dives-sur-Mer, Calvados.  
<http://lamaisonbleue.unblog.fr/un-jardin-vertical/>



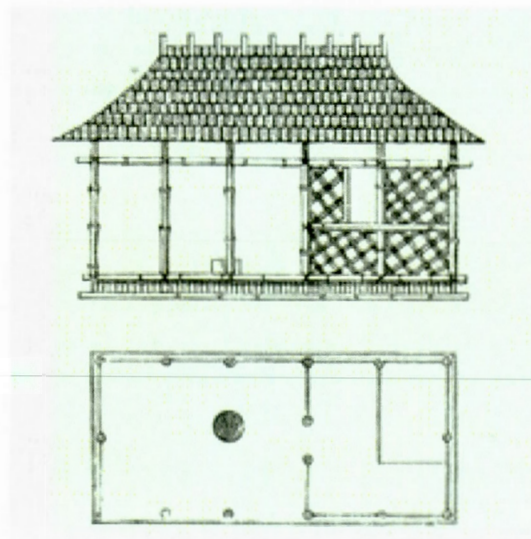


Fig. 2.35 : Edward T. Arsenault, *Maison en bouteilles*, Cap Edmont, île du Prince-Édouard  
[www.destenouest.tv5.ca/pe/la-maison-de-bouteilles](http://www.destenouest.tv5.ca/pe/la-maison-de-bouteilles)

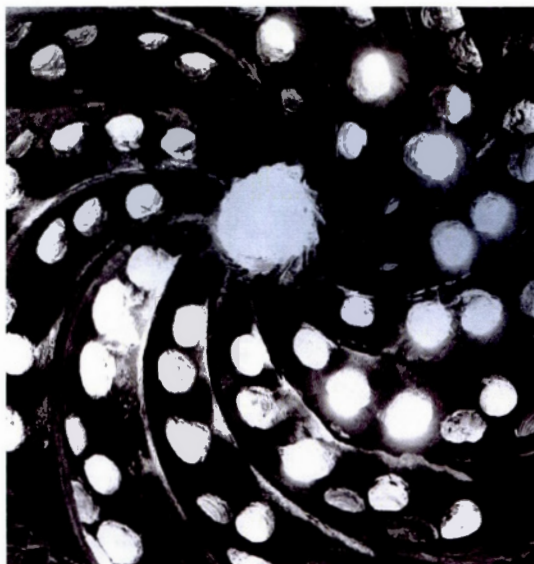


### Chapitre III

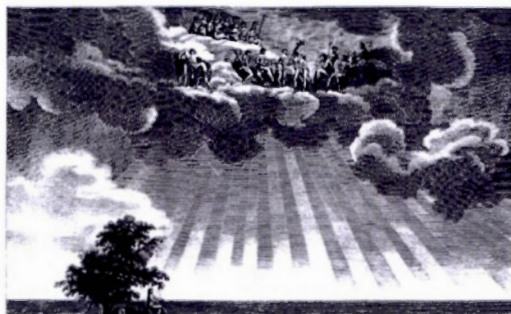




**Fig. 3.1 : Semper, Gottfried, Le style et les quatre éléments de l'architecture**  
[http://www.arch.mcgill.ca/prof/mellin/arch671/winter2005/student/sealy/surface\\_5.html](http://www.arch.mcgill.ca/prof/mellin/arch671/winter2005/student/sealy/surface_5.html)



**Fig. 3.2 : La coupole du bain public turc (Iznib, Turquie, Othmahli period).**  
 Voir Rudofsky, Bernard, *Architecture sans architectes*, Paris, Éd. Du Chêne, 1977, p. 154. [*Architecture without Architects*, 1964, University of New Mexico Press, 1987].



**Fig. 3.3 : C. N. Ledoux, *L'abri du pauvre* (1802)**  
 Ledoux, Claude Nicolas, *L'architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Moeurs et de la Législation* (1802), Tome 1, Paris, D. Ramée, 1961

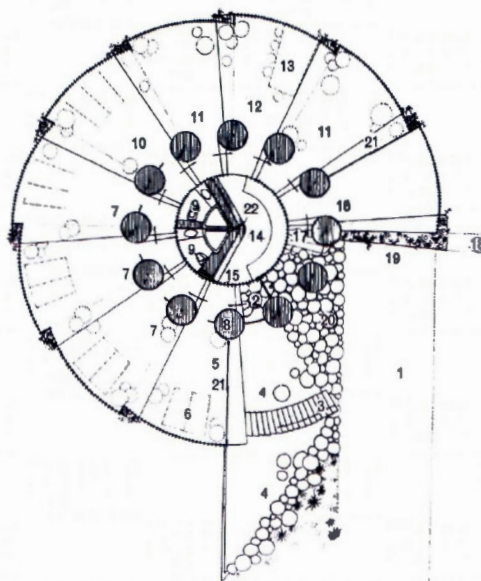




Bruce Goff  
Projected residence for a Quaker  
family in Canyon, California,  
1955.<sup>108</sup>

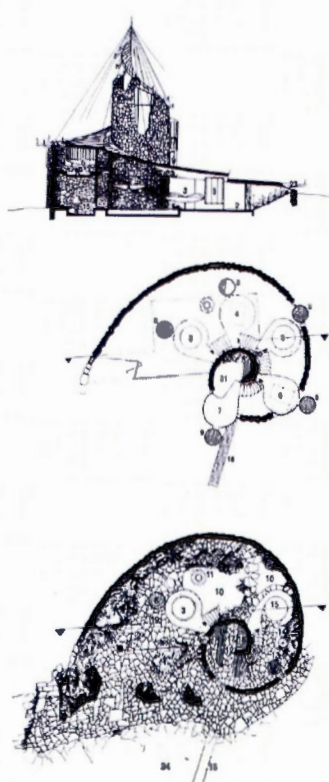
Ground plan in scale 1 : 350.

- 1) approach, 2) entrance, 3) stair to roof, 4) pond, 5) guests, 6) disappearing beds, 7) children, 8) cupboards and storage units, 9) bath, 10) parents, 11) living space, 12) dining space, 13) dining table, 14) kitchen, 15) door to roof, 16) vestibule, 17) stair from entrance to lowest roof terrace, 18) bridge, 19) carport under vestibule, 20) terrace of redwood logs, 21) sliding glass door, 22) central supporting mast.

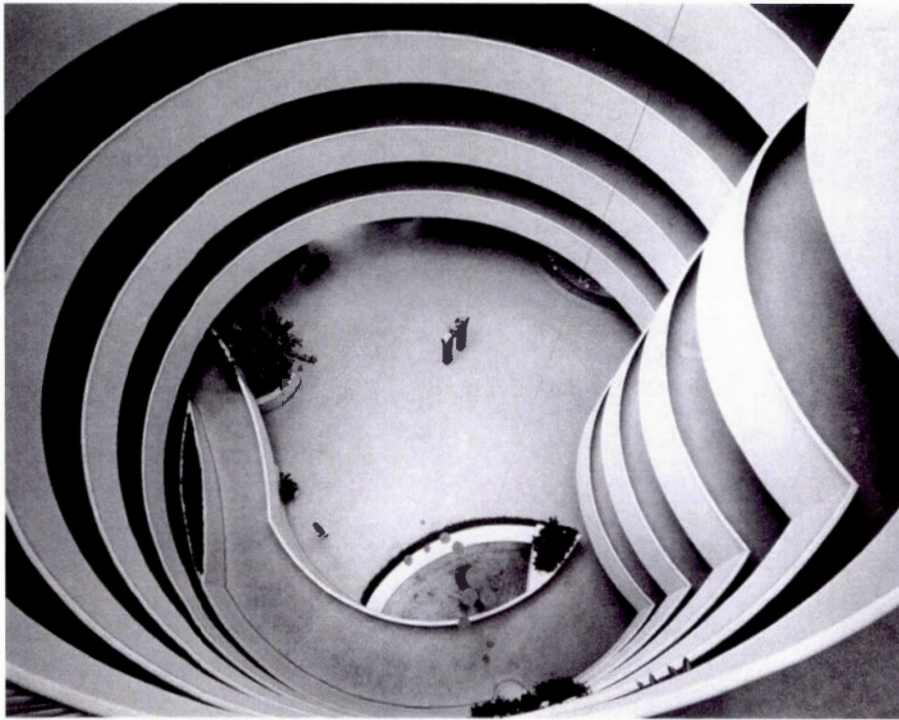


**Fig. 3.4 : Bruce Goff, projet pour une famille Quakers, Canyon, Californie, 1955.**

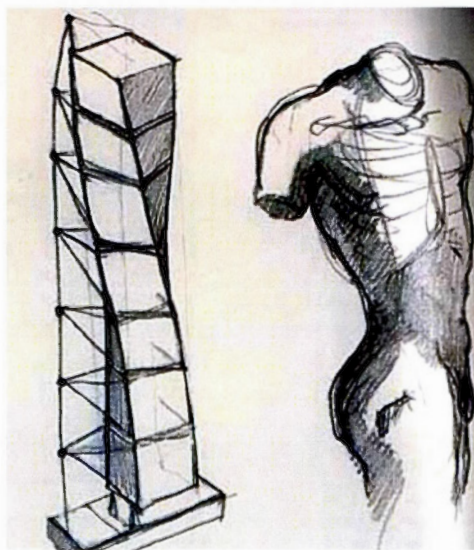
Conrads, Ulrich et Hans G. Sperlich, *The Architecture of Fantasy - Utopian Building and Planning in Modern Times*, New York éd. Frederick A. Praeger, 1962, p. 76.



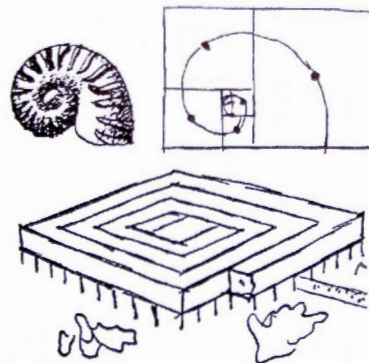
**Fig. 3.5 : Bruce Goff, Residence for lover of plants, Norman, Oklahoma, 1951-57.** In Conrads, Ulrich et Hans G. Sperlich, *The Architecture of Fantasy - Utopian Building and Planning in Modern Times*, New York éd. Frederick A. Praeger, 1962, p. 74.



**Fig. 3.6 : Frank Lloyd Wright, musée Guggenheim (intérieur), New York, 1959.**  
[www.orgone-design.com/blog/histoire-du-design/naissance-du-modernisme/frank-lloyd-wright-architecte/](http://www.orgone-design.com/blog/histoire-du-design/naissance-du-modernisme/frank-lloyd-wright-architecte/)

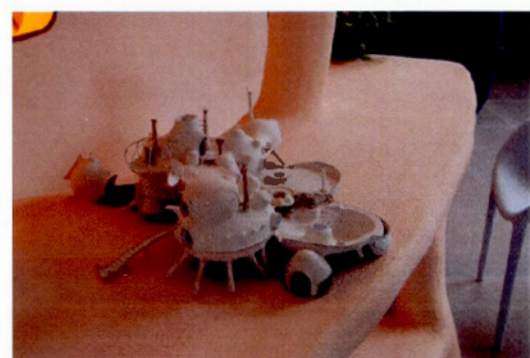
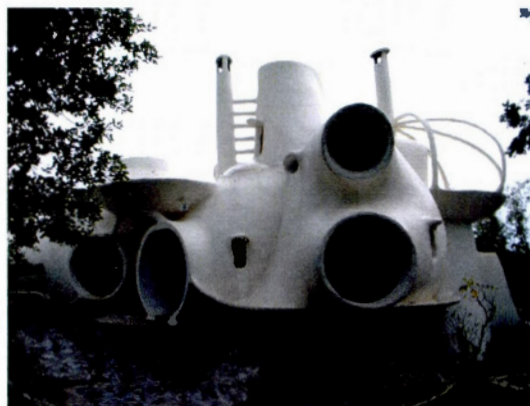


**Fig. 3.7 : Dessin de Santiago Calatrava pour *Turning torso* (construit en 2008)**  
[www.arcspace.com/architects/calatrava/torso2/torso2.html](http://www.arcspace.com/architects/calatrava/torso2/torso2.html)



**Fig. 3.8 : Le Corbusier, *Le musée infini*, 1939**  
[http://arpc167.epfl.ch/alice/WP\\_2010/studioseraj/?cat=29](http://arpc167.epfl.ch/alice/WP_2010/studioseraj/?cat=29)

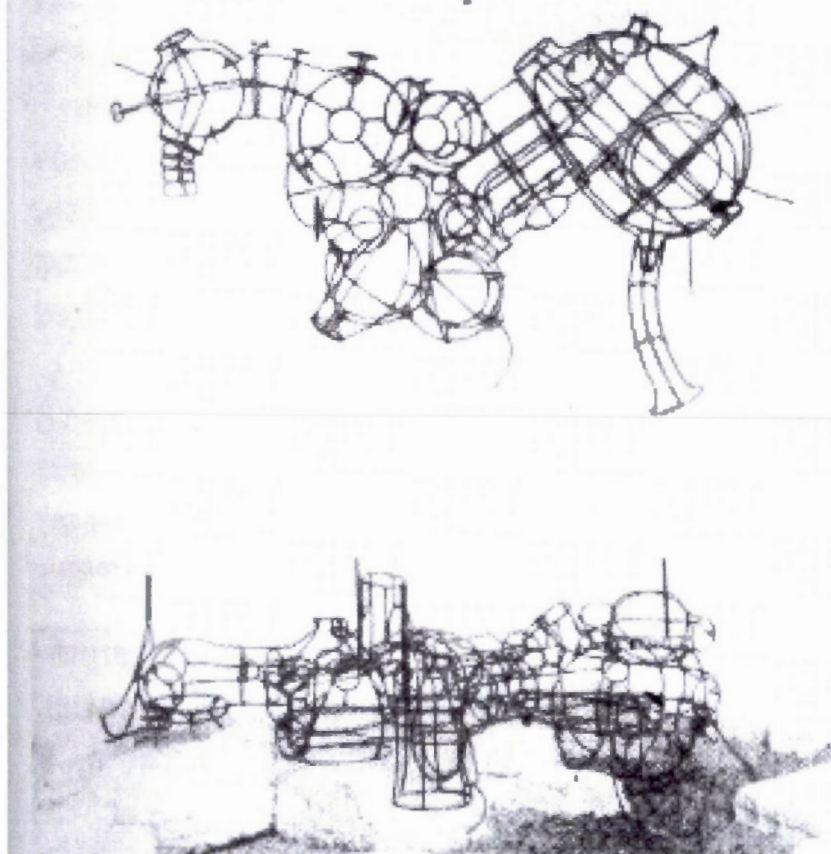




**Fig. 3.9 : Joël Unal, Maison Unal, Autoconstruction de 1973 à 2003 (Patrimoine du XXe siècle), Ardèche.**  
 Photo: K. Lapierre, 2004.



**FIGURE 36 a et b : MAQUETTE EN FILS  
DE LA MAISON UNAL (photo Michel Massi).**



**Fig. 3.10 : Hausermann-Costy, Claude, *Maison Unal***

Unal, Joël, *Pratique du voile de béton en autoconstruction*, Paris, éd. Alternatives, 1981.



PREFECTURE DE LA REGION RHONE-ALPES



Lyon, le 27 Avr. 2010

Monsieur Joël UNAL

Vieux village

07200 LABEAUME

Direction régionale  
des affaires culturelles

Nos références :  
2010-098/CRe/CBo

Conservation régionale  
des monuments historiques

Affaire suivie par :  
Cécile Bertran  
Tél : (33) [0]4 72 00 43 61  
cecile.bertran@culture.gouv.fr

Secrétariat :  
Christine Bonifacc  
Tél : (33) [0]4 72 00 44 75  
christine.bonifacc@culture.gouv.fr

Monsieur,

Je vous adresse ci-joint, à titre de notification, une copie de l'arrêté préfectoral du 22 avril 2010, portant inscription au titre des monuments historiques de votre maison à Labeaume (07).

Cette mesure a été prise conformément à l'avis de la commission régionale du patrimoine et des sites qui a examiné le dossier lors de la séance du 10 décembre 2009.

Par ailleurs, je vous informe qu'en cas de contestation de votre part, le délai de recours pendant lequel vous pouvez saisir le tribunal administratif compétent est de deux mois à compter de la réception de la présente notification.

Mon service se tient à votre disposition pour tout renseignement complémentaire.

Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de ma considération distinguée.

Le Grenier d'abondance  
6 quai Saint-Vincent  
69283 Lyon cedex 01  
France

Téléphone : (33) [0]4 72 00 44 00  
Télécopie : (33) [0]4 72 00 43 59  
www.culture.gouv.fr/rhone-alpes

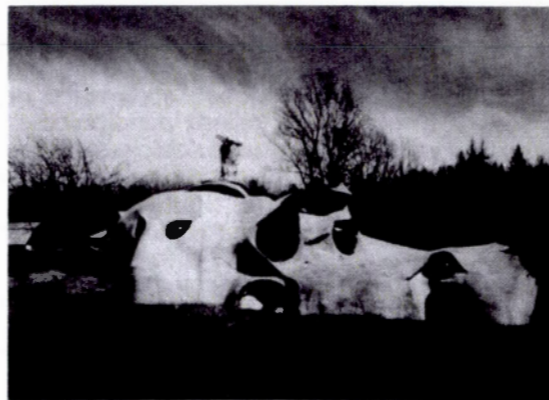
P/Le directeur régional  
des affaires culturelles,  
Par subdélégation,  
La conservatrice régionale  
des monuments historiques

Marie BARDISA

Fig. 3.11 : Bardisa, Marie, Lettre à Joël Unal au sujet de l'inscription au titre des monuments historiques de la maison Unal à Labeaume, France, 2010.

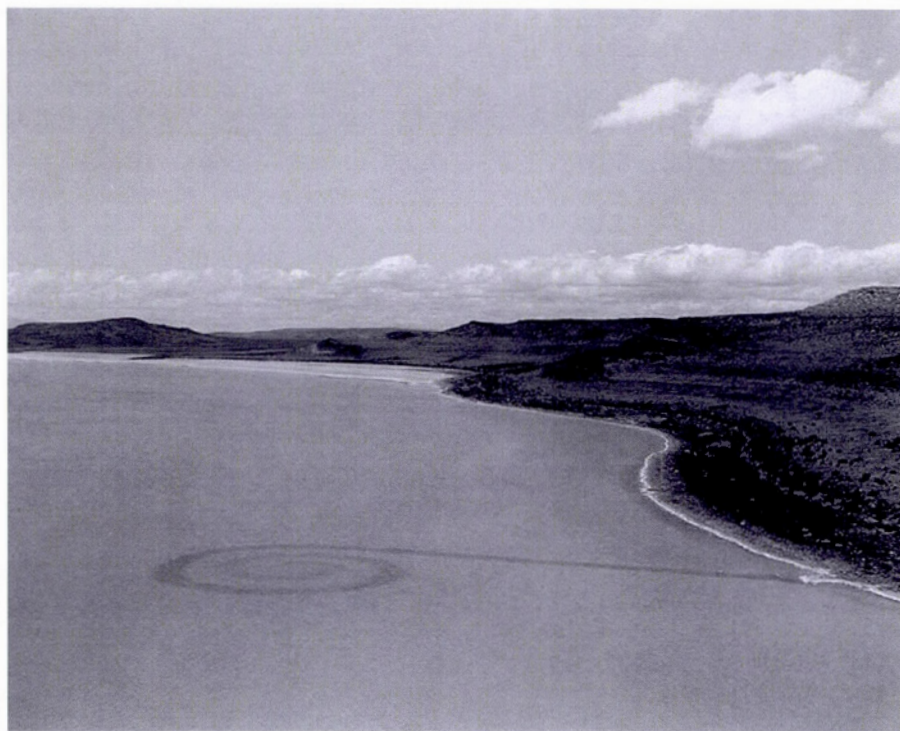


**Fig. 3.12 : Sappho Morissette et Jean-Guy Ruel, *Terre (maison sculpture)*, Waterloo, Cantons-de-l'Est.**  
Photo: K. Lapierre, 2006.

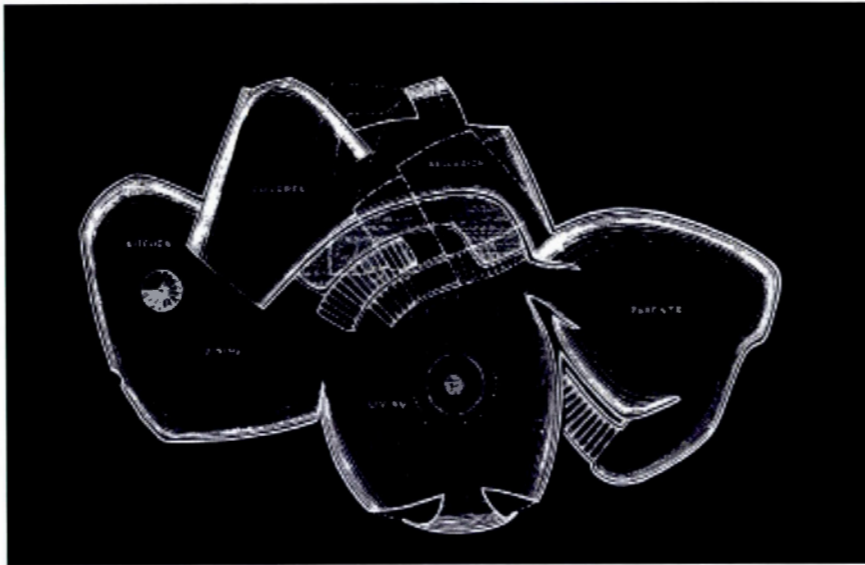


**Fig. 3.13 : « Bidule » expérimentale en ferrociment**  
Bergeron, Michel, *Maisons originales – autoconstructions du Québec*, Mandeville, éd. L'Oiseau Moqueur, 1989, p. 143.

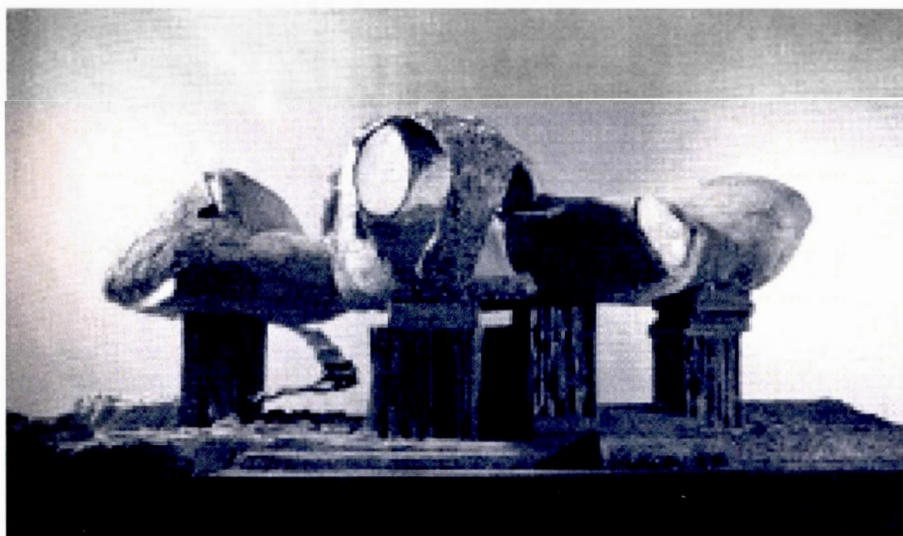




**Fig. 3.14 : Robert Smithson, *La jetée en spirale* (submergée - 1970), Grand Lac Salé, Rozel Point (Salt Lake City, États-Unis). Photo: Mark Ruwedel 1993, tiré en 1994 Musée des beaux-arts du Canada. In [www.gallery.ca/fr/voir/collections/artwork.php?mkey=52963](http://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artwork.php?mkey=52963)**



**Fig. 3.15 : Frederick J. Kiesler, *The Endless House*, 1960.** [maquette, plan et Intérieur du séjour].  
In Conrads, Ulrich et Hans G. Sperlich, *The Architecture of Fantasy - Utopian Building and Planning in Modern Times*, New York éd. Frederick A. Praeger, 1962, pp. 70-71.



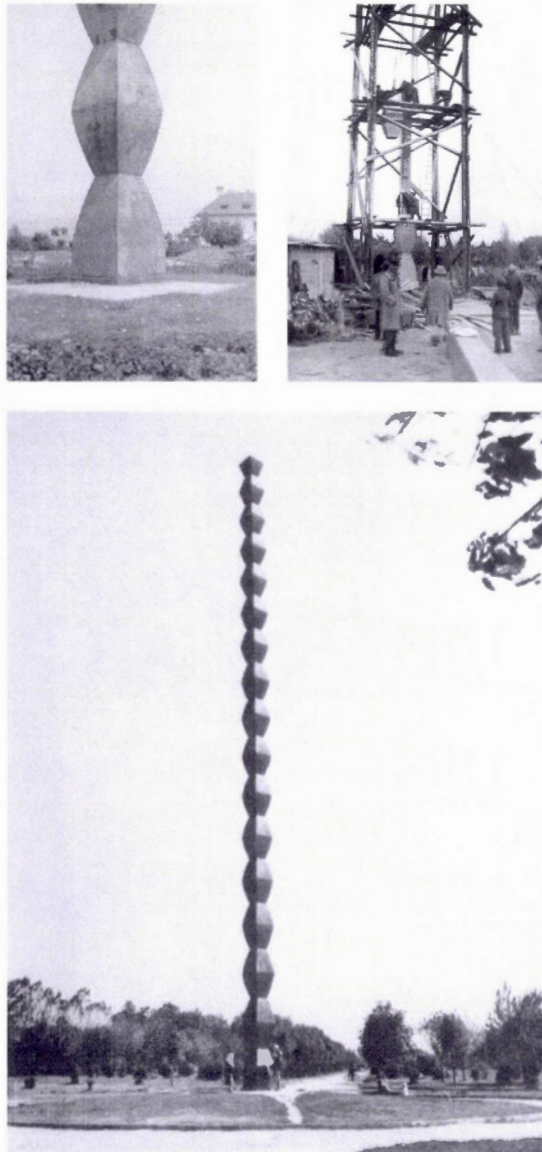
**Fig. 3.16 : Frederick Kiesler, *Endless House* project, 1957.**

In Banham, Reyner, *The New Brutalism - Ethic or Aesthetic?*, New York, Reinhold Publishing, 1966, p. 69.

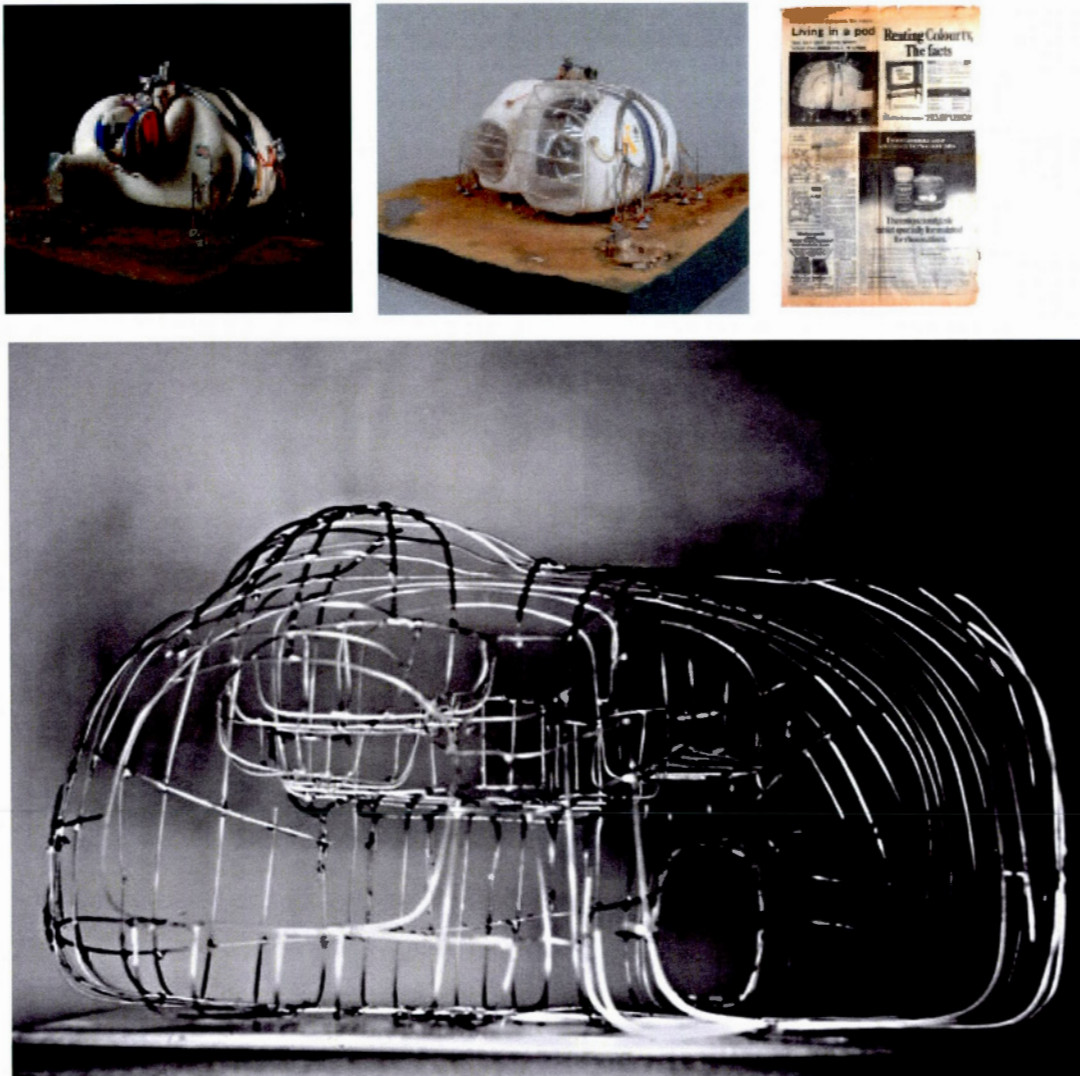




**Fig. 3.17 : Francesco Borromini, Église Sant'Ivo alla Sapienza, Rome [1642-1650]**  
Photo: K. Lapierre, 2011.



**Fig. 3.18 : Constantin Brancusi, *Endless Column*, Tirgu-Jiu, Romania [1937-38]**  
 Monument commémoratif à ceux qui ont péri pendant la Première Guerre mondiale.  
 Geist, Sidney, "Brancusi: The « Endless Column »". *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 16,  
 No. 1, Aspects of Modern Art at the Art Institute: The Artist, The Patron, The Public (1990), The Art Insti-  
 tute of Chicago publisher, pp. 85-86.

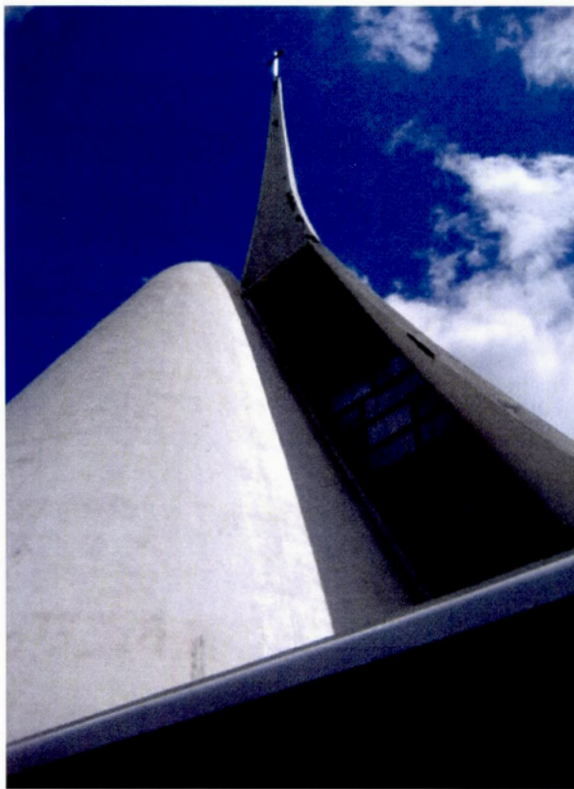


**Fig. 3.19 : David Greene, *Disreputable Projects*, 1967** (London: Architectural Association, 2008)  
 Photographies des maquettes (plâtre peint sur armature métallique)  
<http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=110>

*Newspaper cutting*  
 Esquisse du *High Rise Pod Model*,  
<http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=82&src=7>

Photographies de la maquette (armature métallique)  
 Collection: Archigram Archives  
<http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=82&src=7>





**Fig. 3.20 : Église Luthérienne sur le boul. Grand, Québec**

Photo par Richard Langford

Cf. Bergeron, Claude. *L'architecture des églises au Québec 1940-1985*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1987. / Bergeron, Claude. *Architecture du XXe siècle au Québec*. Québec, Éditions du Méridien, 1989.

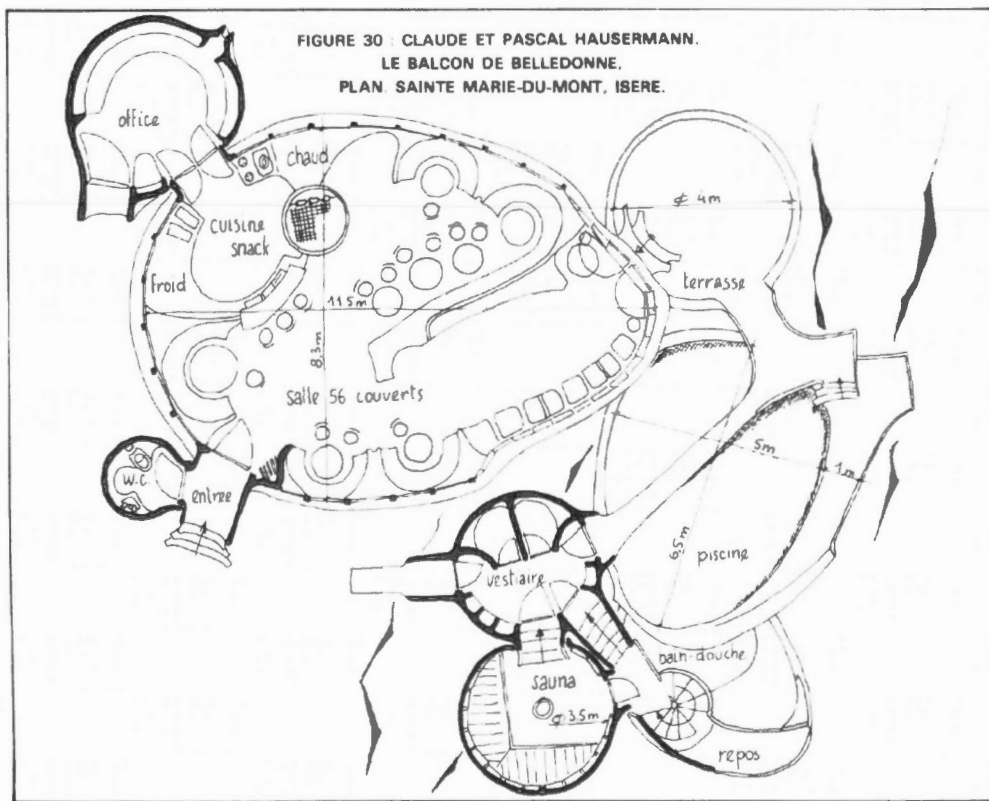
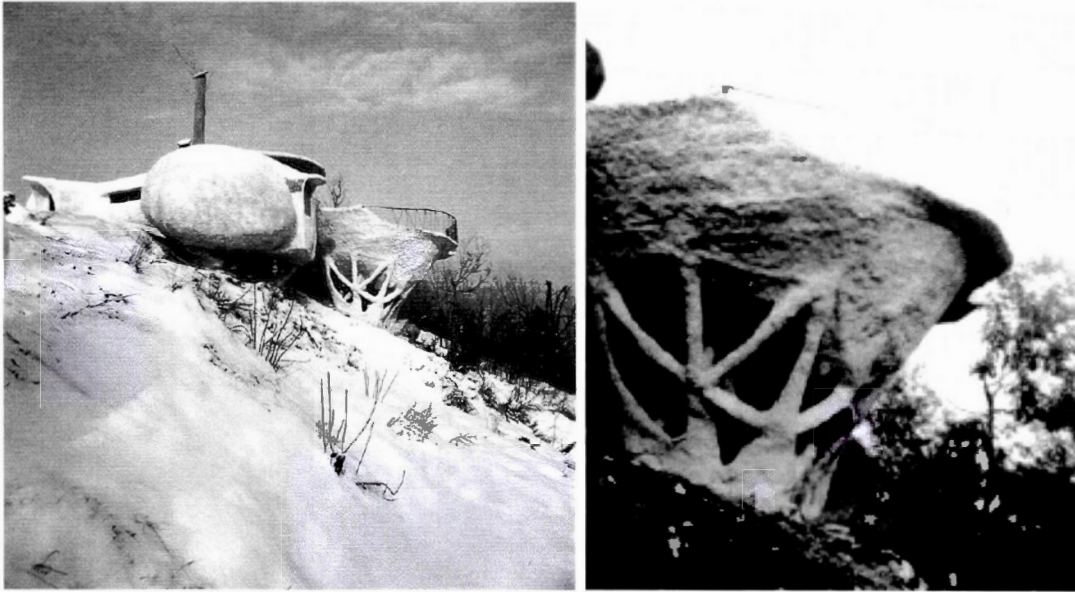
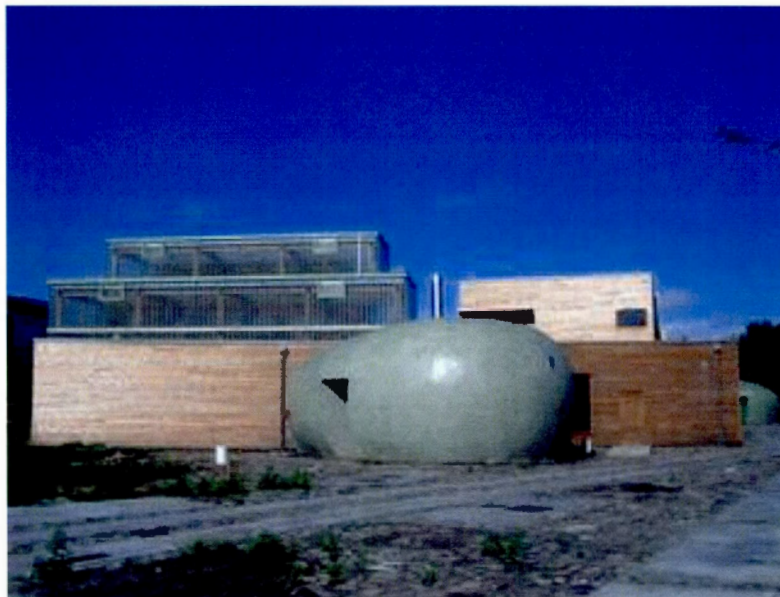


Fig. 3.21 : Häusermann, Claude et Pascal (architectes). Détail de la piscine suspendue du *balcon de Belledonne*, Sainte Marie-du-Mont, Isère.

Photo: Pascal Häusermann

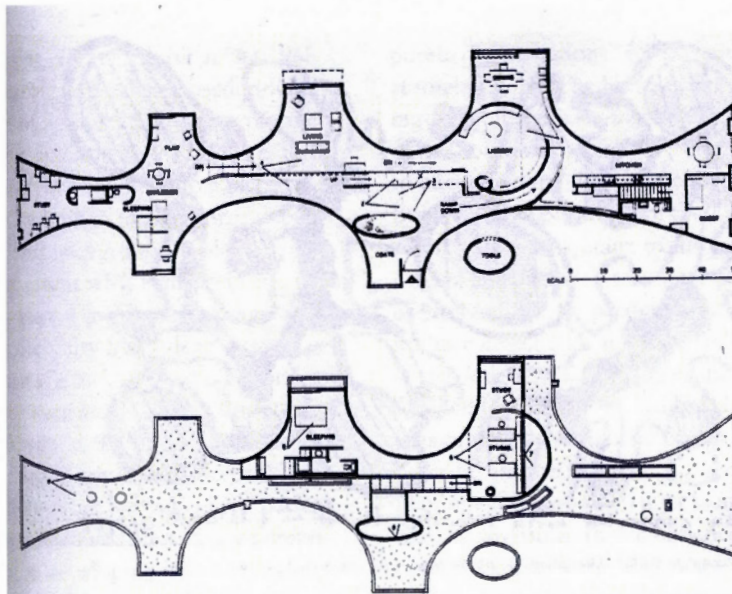
*ArchiSculpture* (Fondation Beyeler, 2004-05), catalogue d'exposition, éd. Hatje Cantz.





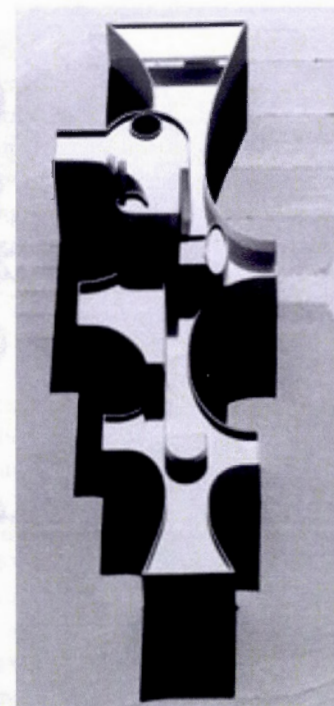
**Fig. 3.22 : Bâtiments du jardin botanique de Bordeaux, Françoise Jourda**

[http://miesarch.com/index.php?option=com\\_mipress\\_anterior&lang=en&offset=720&cerca=&autor=-1&officina=-1&tipologia=-1&classificacio=-1&pais=-1&edicio=-1](http://miesarch.com/index.php?option=com_mipress_anterior&lang=en&offset=720&cerca=&autor=-1&officina=-1&tipologia=-1&classificacio=-1&pais=-1&edicio=-1)



*Lincoln House*, ground and second floor plans. From *Deutsche Bauzeitung*, November 1966

Below: Photo, Julius Shulman/Courtesy, Mary Otis Stevens



**Fig. 3.23 : Mary Otis Stevens et Thomas F. McNulty , Plan de la *Lincoln house***

Lefaivre, Liane, « Living outside the box », 2006.

**Maquette de la *Lincoln House* (1965).** The Mary Otis Stevens Collection, MIT Museum

Photo: <http://sap.mit.edu/resources/portfolio/moscollection/>

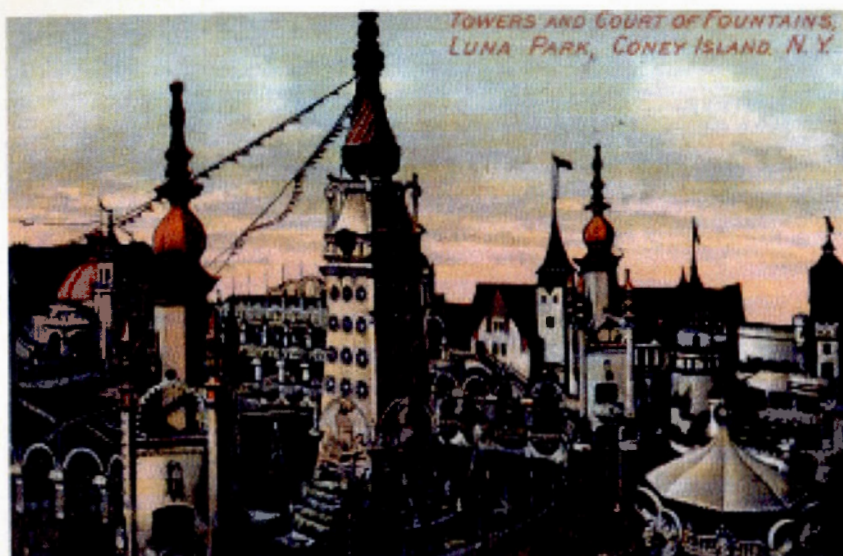




**Fig. 3.24 : Dali, Salvador, pavillon *Rêve de Venus*,  
*World's Fair* de New York, 1939**

Schaffner, Ingrid, *Salvador Dali's Dream of Venus:  
the surrealist funhouse from the 1939 World's Fair*,  
New York, Princeton Architectural Press, 2002.

Photo: Eric Schaal



Le skyline de Luna Park de jour...



... et de nuit.

**Fig. 3.25 : Le skyline de Luna Park de jour et de nuit**

Koolhaas, Rem, *New York Delire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*, op. cit., p. 40.





**Fig. 3.26 : La Beacon Tower de nuit**

Koolhaas, Rem, *New York Delire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*, op. cit., p. 60.



**Fig. 3.27 : Les foules métropolitaines investissent Coney Island.**

Koolhaas, Rem, *New York Delire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*, op. cit., p. 69.





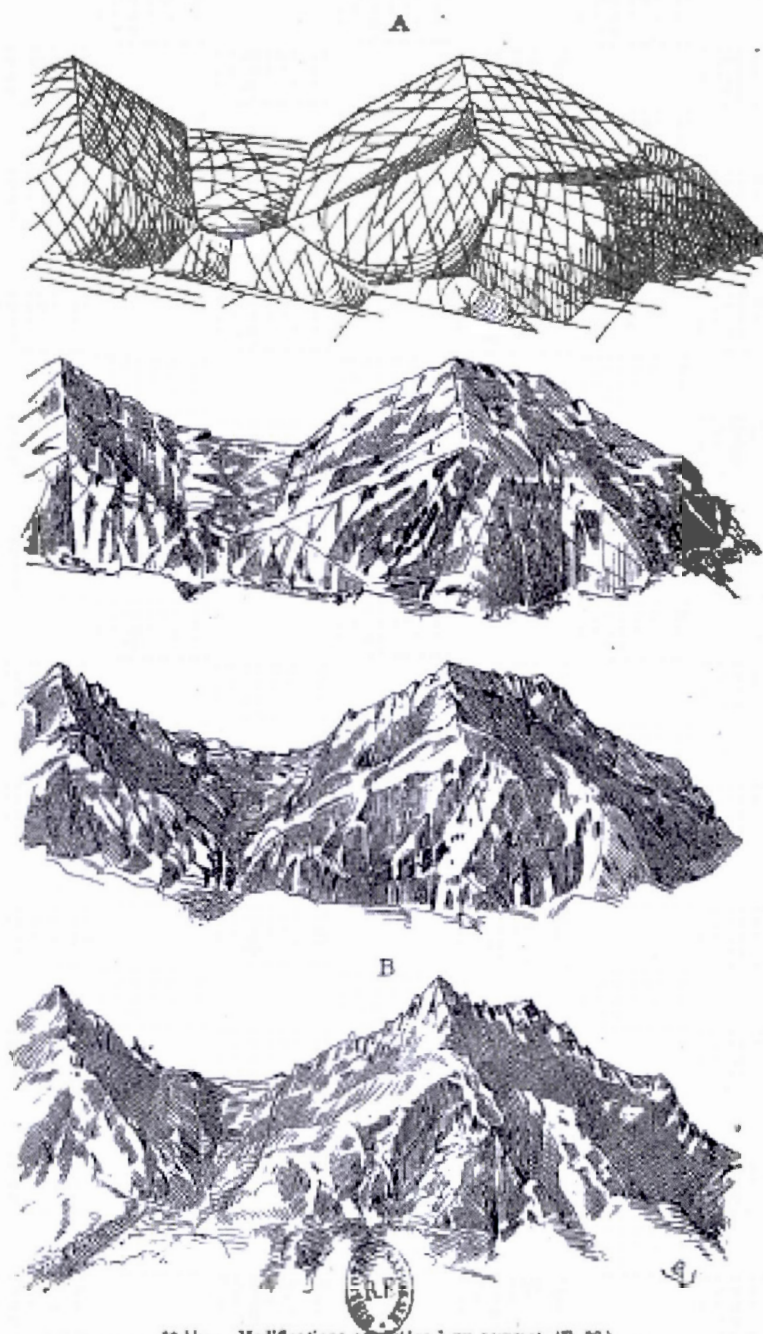
Fig. 3.28 : Niki de Saint-Phalle, *Jardin des Tarots* [1979], Garavicchio, Italie.  
In Peiry, Lucienne, *L'Art Brut*, op. cit., p. 239.



Fig. 3.29 : La *hutte primitive* de Laugier comme sources des principes architecturaux  
 Marc-Antoine Laugier, frontispice de l'*Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1753. In Pérez-Gómez, Alberto, *L'architecture et la crise de la science moderne*, op. cit., p. 71.



Fig. 3.30 : Greaves, Richard, *Maison à la source*, Beauce.  
 Photo: K. Lapierre, 2005.



20 éle. — Modifications apportées à un sommet. (P. 76.)

Fig. 3.31 : Diagrammes de l'étude géologique du Mont Blanc par Viollet-le-Duc, 1876.

In Viollet-Le-Duc, Eugène Emmanuel, *Le Massif du Mont Blanc: étude sur sa constitution géodésique et géologique sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers*, Paris, éd. J. Baudry., 1876.



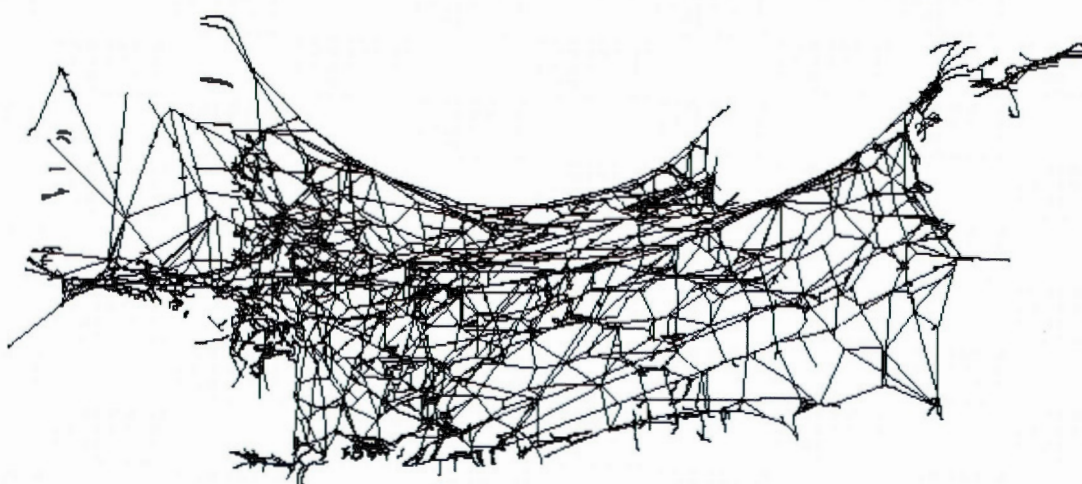


Fig. 3.32a - 3.32b : Étude architectonique (Greaves, Richard, *abri*)  
Photo: K. Lapierre, 2005.



**Fig. 3.33a :** Richard Greaves, *Maison aux fenêtres*, Beauce, Chaudière-Appalaches.  
Photo: K. Lapierre, 2007.



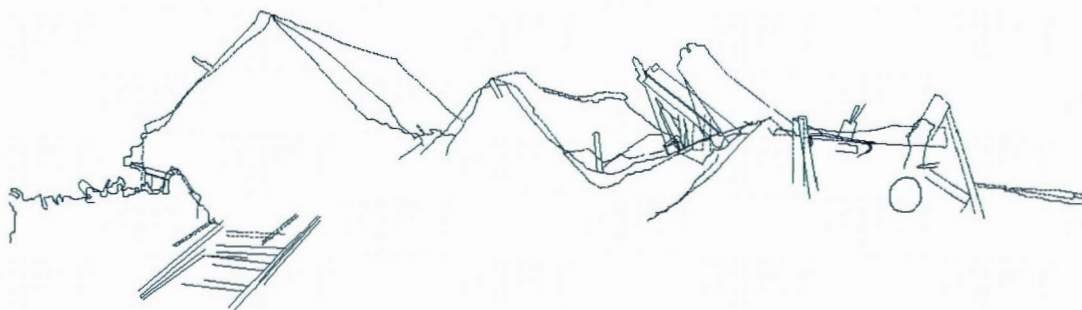
**Fig. 3.34 :** Richard Greaves, *Maison ronde*, Beauce, Chaudière-Appalaches  
Photo: K. Lapierre, 2005.



**Fig. 3.33b :** Richard Greaves, *Maison aux fenêtres* (intérieur), Beauce, Chaudière-Appalaches.  
Photo: K. Lapierre, 2007.



**Fig. 3.35a :** Richard Greaves, *Maison des enfants ou Maison des trois petits cochons*, Beauce, Chaudière-Appalaches.  
Photo: K. Lapierre, 2007.



**Fig. 3.35b :** Étude architectonique (Richard Greaves, *Maison des trois petits cochons*, *Maison des filles ou Oiseaux Chausse Gros*) : détail de l'enveloppe en 2005 et 2006, tracé sur logiciel Autocad, 2007.





Fig. 3.36 : Daniel Hamelin, *Parc des Folsculptures* — *Fol Galerie & Jardin Fou*, 1186, de la Seigneurie, Saint-Roch-des-Aulnaies, Chaudière-Appalaches. Photo: K. Lapierre, 2006.



Fig. 3.37 : Clément Côté, *Bistro Don Camillo*, Beauce, Chaudière-Appalaches. Photo: K. Lapierre, 2005.



Fig. 3.38 : Clément Côté, *Château d'Émilie*, Beauce, Chaudière-Appalaches. Photo: K. Lapierre, 2007.



Fig. 3.39 : Clément Côté, *Abri*, Beauce, Chaudière-Appalaches. Photo: K. Lapierre, 2005.



Fig. 3.40 : Horace Pedneault, *chalet*, Île-aux-Coudres, Charlevoix. Photo: K. Lapierre, 2009.



Fig. 3.41 : Horace Pedneault, *chalet*, Île-aux-Coudres, Charlevoix. Photo: K. Lapierre, 2009.





Fig. 3.42 : Horace Pedneault, *La Maison Croche*, Île-aux-Coudres, Charlevoix.  
Photo: K. Lapierre, 2005.



Fig. 3.43 : Horace Pedneault, *grenier de la tour*, Île-aux-Coudres, Charlevoix.  
Photo: K. Lapierre, 2009.



Fig. 3.44 : « Architecture bizarre pour lutter contre les démons », le journal local *Progrès-Dimanche*, 30 juillet 1978.



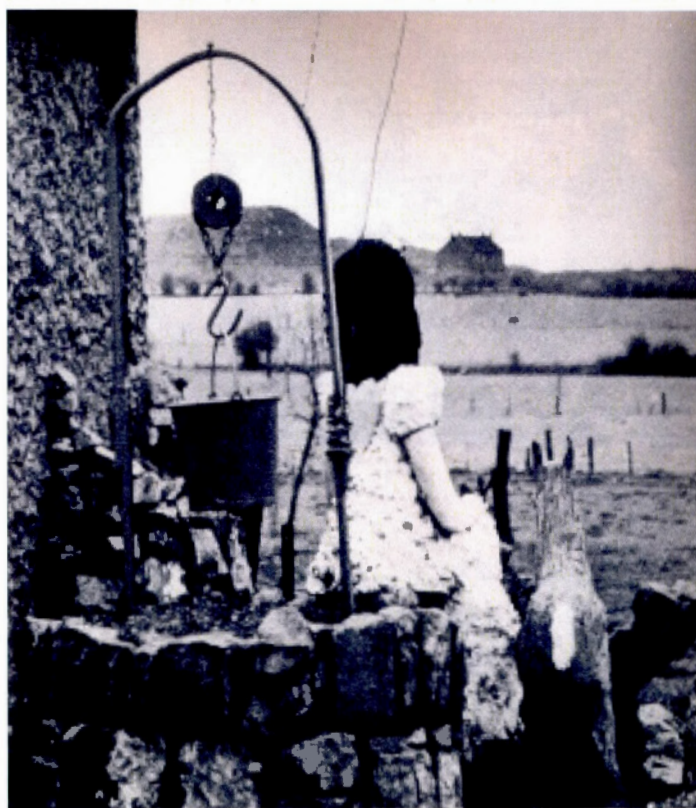
## Chapitre IV







Pl. 13.2. Détail du cadre qui sépare l'allée du jardin potager, Illustration tirée de Bernard Lamus, *Jardins Imaginaires, Les Habitants-Paysagistes*, Paris, Les Presses de la Sorbonne, 1977. Pl. 13.3. Blanche Neige dans son cercueil découverte par le Prince, ou l'on voit à droite arriver le chasseur qui va tuer un daim au bout de la forêt, Illustration tirée de Bernard Lamus, *Jardins Imaginaires, Les Habitants-Paysagistes*, Paris, Les Presses de la Sorbonne, 1977.



Pl. 13.4. Blanche-Neige capture l'horizon de son regard, Illustration tirée de Bernard Lamus, *Jardins Imaginaires, Les Habitants-Paysagistes*, Paris, Les Presses de la Sorbonne, 1977.

**Fig. 4.1 : Jardin de Monsieur Pecqueur**

Conan, Michel, *Essais de poétique des jardins*, Florence, éd. Leo S. Olschki, coll. Giardini e paesaggio, 2004, p. 20.



**Fig. 4.2a : *Jardin de Monsieur Pecqueur***

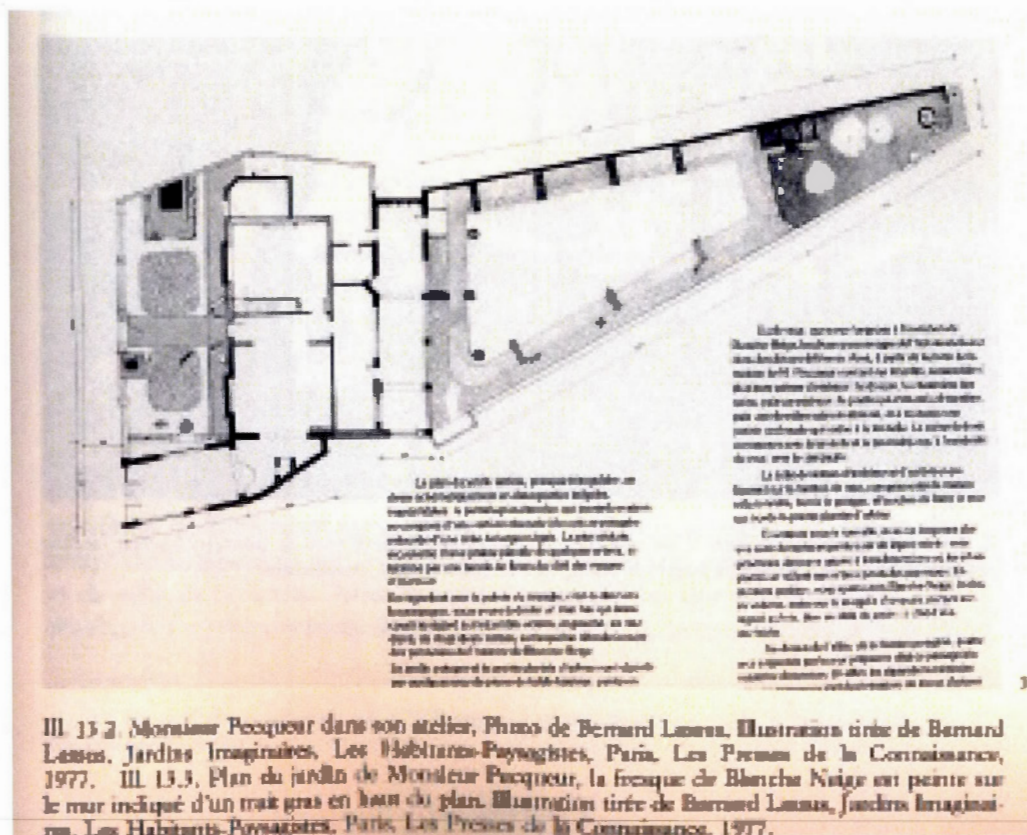
Lassus, Bernard, *Jardins imaginaires*, Paris, éd. Les Presses de la Connaissance, coll. Les habitants-paysagistes, 1977, p. 137.





**Fig. 4.2b : *Maison de Monsieur Pecqueur***

Jardinière de grès en forme de bateau (Longueur : 6mètres) placée sur le trottoir et Popeye, en ciment peint, braquant une longue-vue observe un paquebot.  
Lassus, Bernard, *Jardins imaginaires*, Paris, éd. Les Presses de la Connaissance, coll. Les habitants-paysagistes, 1977, pp.134-135



**Fig. 4.3 : Jardin de Monsieur Pecqueur (plan)**

Conan, Michel, *Essais de poétique des jardins*, Florence, éd. Leo S. Olschki, coll. Giardini e paesaggio, 2004.

Lassus, Bernard, *Jardins imaginaires*, Paris, éd. Les Presses de la Connaissance, coll. Les habitants-paysagistes, 1977.





**Fig. 4.4 : Jardin de Monsieur Pecqueur**

Lassus, Bernard, *Jardins imaginaires*, Paris, éd. Les Presses de la Connaissance, coll. Les habitants-paysagistes, 1977, pp.136.

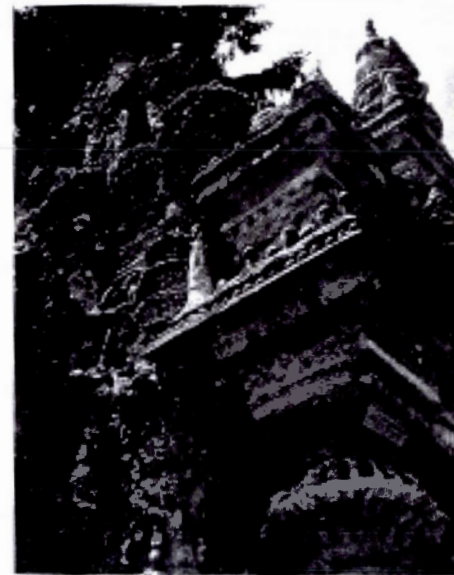




**Fig. 4.5 : Orsini, Pier Francesco, *Sacro bosco*, Bomarzo, Italie.**  
 Beardsley, John, *Gardens of Revelation - Environments by Visionary Artists*, New York  
 Londres, Abbeville press publishers, 1995, p.  
 14. Photo: Carl Lamb, c. 1950.



48) Une forteresse domine le monde sur une tête de grenouille : sculpture située dans le Parc d'Orsini à Bomarzo (Italie). 1560-1574  
 Forme marginale, mais non spontanée.



51) Le Palais idéal de Cheval à Hauterives.  
 Exemple précoce de l'architecture spontanée.

**Fig. 4.6 : Jardins de Bomarzo et le Palais Idéal**

Kloos, Maarten, *Le paradis terrestre de Picassiette*, op. cit., p. 65.



**Fig. 4.7 : *Tempietto, Ghiande e Pigne* (petit temple, gland et pomme de pain), Jardins de Bomarzo, Italie.**

Photo: K. Lapierre, 2011.



**Fig. 4.8 : *Temple de l'éternité*, dédié à Giulia Farnese (1564-1580, fabrique de jardin probablement par Vignole), Jardins de Bomarzo par l'architecte Pirro Ligorio, (à partir de 1550), Italie.**

Photo: K. Lapierre, 2011.





**Fig. 4.9 - 4.10 : Pirro Ligorio, *Villa d'Este*, Tivoli, Italie.**  
Photo: K. Lapierre, 2011.





**Fig. 4.11 :** Charles Billy (1910-1991), *Jardin-de-Nous-Deux*, Civrieux d'Azergues, Rhône. Photo: K. Lapiere, 2004.



**Fig. 4.12 :** Joseph Zoetti, *Ava Maria Grotto* (1912-1958), Saint Bernard Abbey, Cullman, Alabama. Propriété de *Benedictine Society of Alabama*. Beardsley, John, *Gardens of Revelation - Environments by Visionary Artists*, New York Londres, Abbeville press publishers, 1995, p. 121.







**Fig. 4.13 : Abbé Adolf Julien Fouéré, *Rochers sculptés de Rothéneuf* (1894-1907)**  
Prévost, Claude et Clovis, *Les bâtisseurs de l'imaginaire*, op. cit., p. 57.



**Fig. 4.14 : Gérard Francoeur, *Chalet*, Grande-Vallée, Gaspésie.**  
Photo: K. Lapierre, 2006.





**Fig. 4.15 : La hutte primitive selon Viollet-le-Duc (1875)**

Viollet-le-Duc, Eugène A., *Histoire de l'habitation humaine*, depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours, Paris, Hetzel, 1875.



**Fig. 4.16 : Greaves, Richard, Teepee, Beauce, Québec.**

Photo: K. Lapierre, 2007.

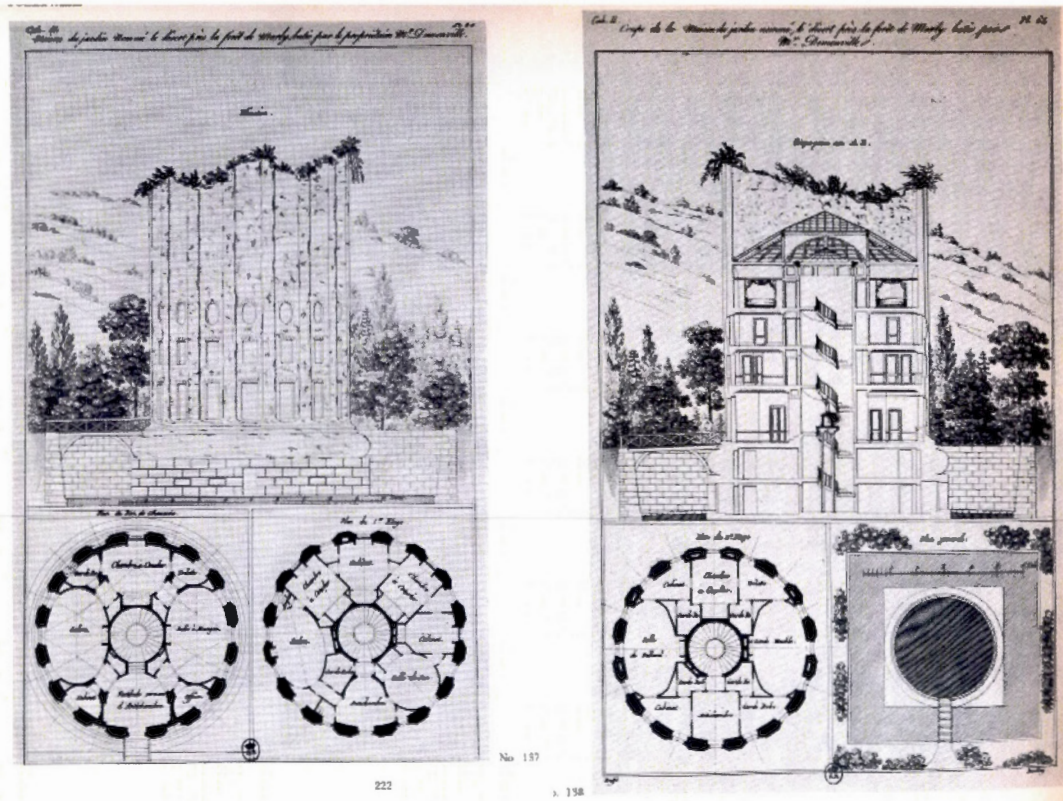
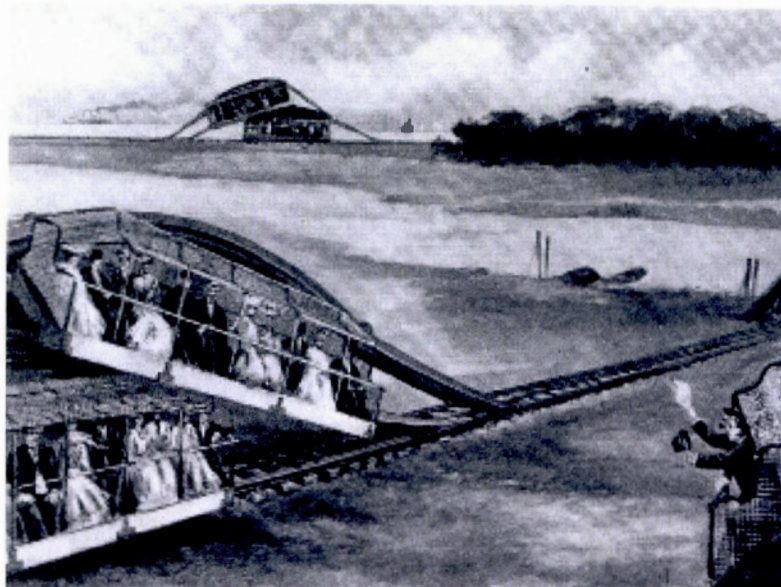


Fig. 4.17 : Barbier, François, (1768-1826), *Maison en forme de colonne*, made for M. de Monville in the Desert of Retz, close to Marly, with plans of first and second floors. Engraving by Boullay Barbier, François, (1768-1826), cross-section of the House in the form of a column. Visionary Architects, Houston, University of St. Thomas, 1968, pp. 222-223.





**Fig. 4.18 : Le Train saute-mouton: le spectacle**  
Koolhaas, Rem, *New York Delire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*,  
*op. cit.*, p. 58.



**Fig. 4.19 : La foire du Trône à Paris en 1955**  
Vue du haut de la grande roue de la Foire du Trône, place de la Nation, à  
Paris, le 9 avril 1955. [www.gallerysize.com/photo-la-foire-du-trone-a-paris-en-1955.php](http://www.gallerysize.com/photo-la-foire-du-trone-a-paris-en-1955.php)



**Fig. 4.20 :** Donato Bramante, *Tempietto de San Pietro in Montorio* (vers 1502), Rome, Italie.

Photo: K. Lapierre, 2011.





**Fig. 4.21 : Gérard Francoeur, pont et tourelle (*chalet*), Grande-Vallée, Gaspésie.**  
Photo: K. Lapierre, 2006.



**Fig. 4.22 : Gérard Francoeur, cabanes (*chalet*), Grande-Vallée, Gaspésie.**  
Photo: K. Lapierre, 2006.





**Fig. 4.23 : Robert Miville, *Castel-des-Galets*, Grosses-Roches, Gaspésie.**  
Photo: K. Lapierre, 2006.



**Fig. 4.24 : Robert Miville, pont et cabane (*Castel-des-Galets*), Grosses-Roches, Gaspésie.**  
Photo: K. Lapierre, 2005.



Fig. 4.25 : Léonce Durette, *atelier*, Saint-Ulric, Gaspésie.  
Photo: K. Lapierre, 2005.

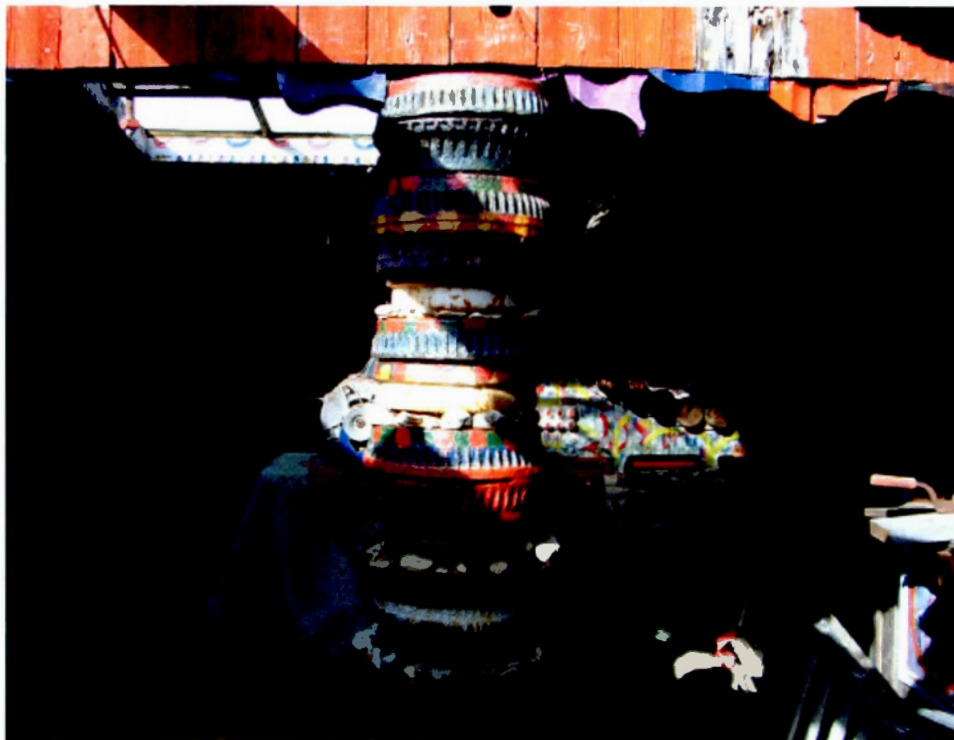


Fig. 4.26 : Léonce Durette, *atelier* (intérieur), Saint-Ulric, Gaspésie.  
Photo: K. Lapierre, 2005.





**Fig. 4.27 :** Charles Billy (1910-1991), *Jardin-de-Nous-Deux*, Civrieux d'Azergues, Rhône.  
 Photo: K. Lapiere, 2011.





Fig. 4.28 : Raymond Isidore (1900-1964), *Maison Picassiette* (1930-1962), Chartres, Eure et Loire. Photo: K. Lapierre, 2004.



Fig. 4.29 : Jacques Lucas (1944-...), *La Maison sculptée de l'Essart* (1968-1986), L'Essart, Ille et Vilaine. Photo: K. Lapierre, 2004.

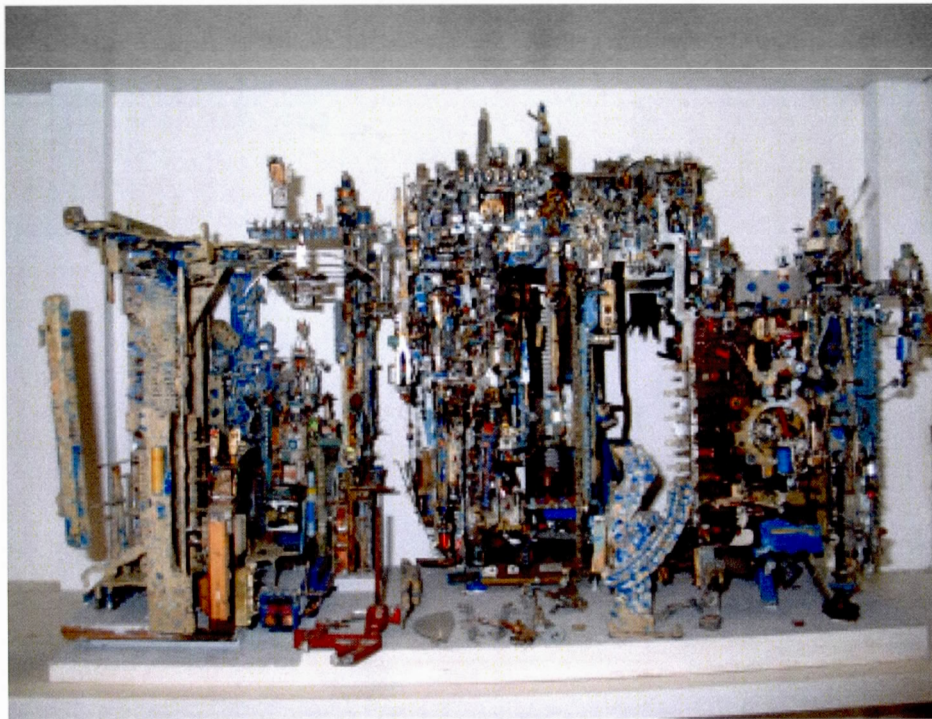


Fig. 4.30 : A.C.M., *Sans titre (Palais Idéal)*, Hargicourt, Aisne.  
Photo: K. Lapierre, 2004.





**Fig. 4.31 :** Ferdinand Cheval, *Palais Idéal*, Hauterives, Drôme.  
Photo: K. Lapierre, 2004.





**Fig. 4.32 : A.C.M., *Atelier et jardin*, Hargicourt, Aisne.**  
Photo: K. Lapierre, 2004.

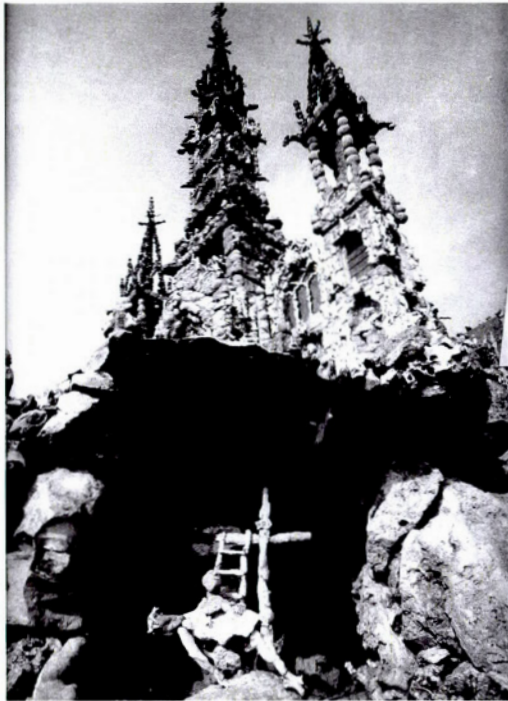


**Fig. 4.33 :** Léonce Durette, *Maison sculptée et peinte*, Saint-Ulric, Gaspésie.  
Photo: K. Lapierre, 2005.





## Chapitre V



**Fig. 5.1** Marc Landreau, *Le village natal* [1961-], Mantes-la-Joie/Yvelines, France.  
Prévost, Claude et Clovis, *Les Bâtisseurs de l'Imaginaire*, op. cit., pp. 112-124.

Adolphe-Julien Fouéré (1839-1910):  
La famille des Rothéneuf. Falaise sculptée à Rothéneuf (Ille-et-Vilaine).

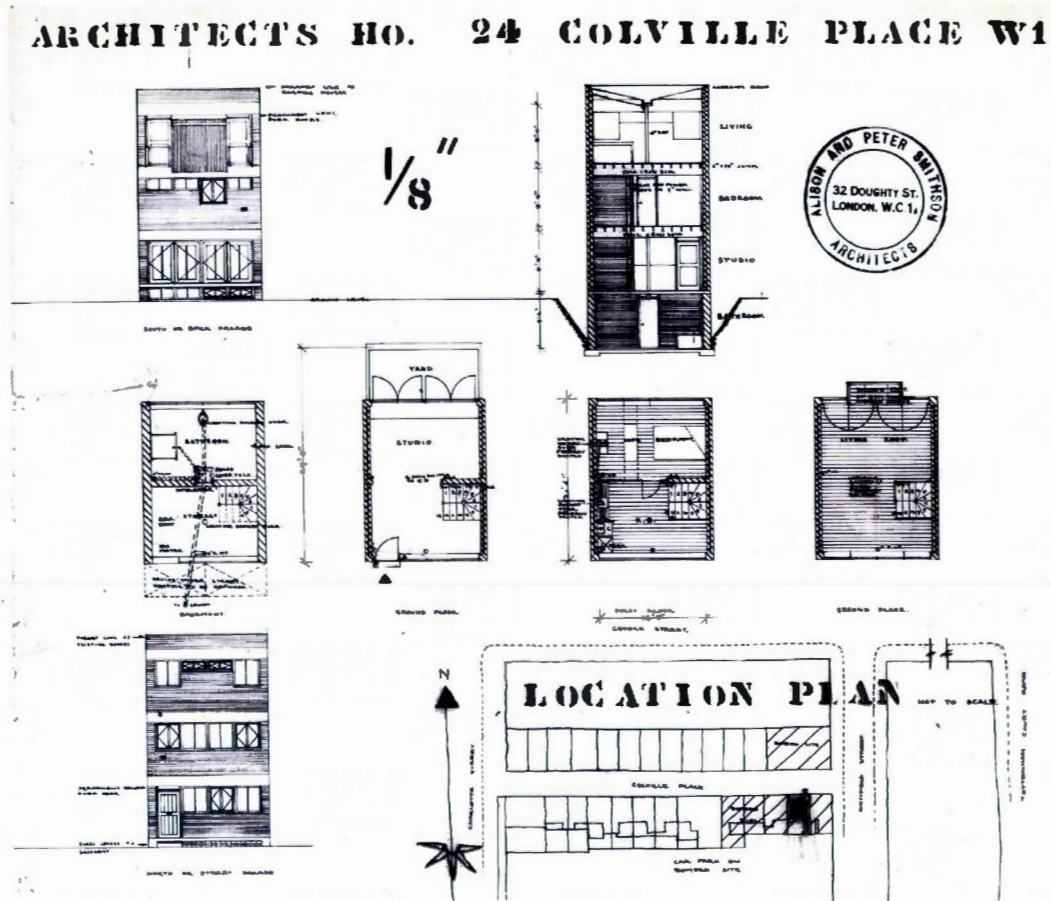


**Fig. 5.2 Adolphe-Julien Fouéré [1839-1910]:** *La famille des Rothéneuf. Falaise sculptée à Rothéneuf (Ille-et-Vilaine)*  
source: Thévoz, Michel, *L'Art Brut*, Genève, Skira, 1975.



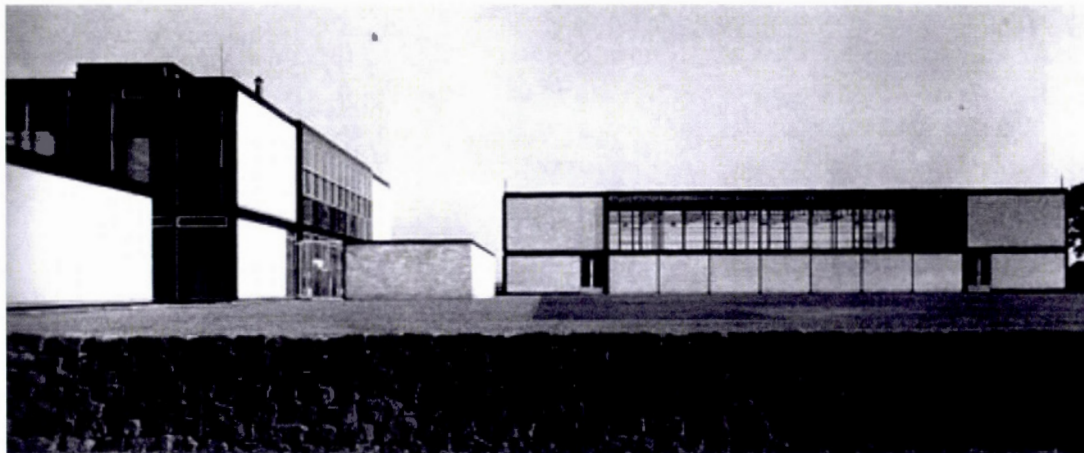
**Fig. 5.3 Abbé Fouéré, Adolphe Julien (1839-1910),** *Rochers sculptés*, Rothéneuf, St-Malo, Ille et Vilaine.  
Photo: K. Lapierre, 2004.



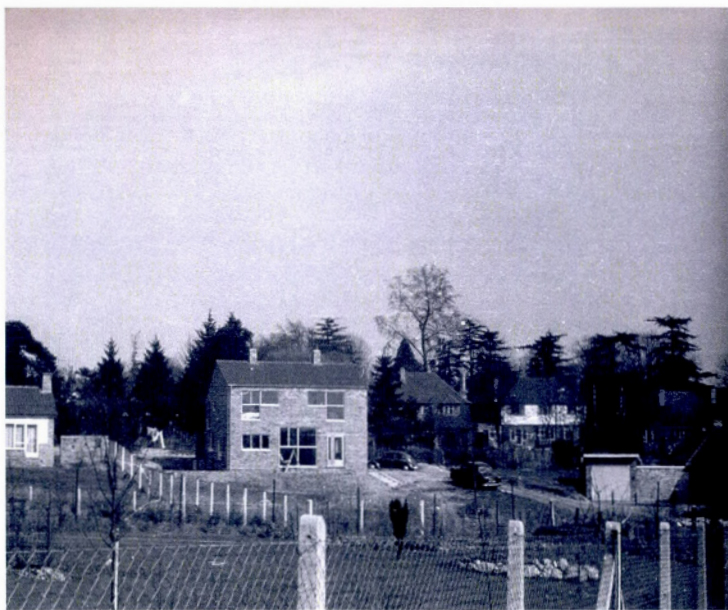


**Fig. 5.4 Alison et Peter Smithson, *Soho House*, Colville Place, London, 1952.**

Heuvel, Dirk van den, Max Risselada et al., *Alison and Peter Smithson - from the House of the Future to a house of today*, Rotterdam, 010 Publishers, 2004, p. 137.



**Fig. 5.5** Alison et Peter Smithson, *Hunstanton* (Angleterre), École secondaire, 1949-54.  
11/04/anna-r-emili\_letica-del-new-brutalism/



**Fig. 5.6** Alison et Peter Smithson, *Sugden House*, 1956. Façade avant. Watford (Hertfordshire, England),  
Heuvel, Dirk van den, Max Risselada et al., *Alison and Peter Smithson - from the House of the Future to a house of today*, Rotterdam, 010 Publishers, 2004, p. 104.







**Fig. 5.7** Exposition *Parallel of Life and Act*, ICA Londres, 1953.

Heuvel, Dick van den et Max Risselada, *Alison and Peter Smithson - from the House of the Future to a house of today*, Rotterdam, 010 publishers, 2004, p. 34.



**Fig. 5.8** : Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing ?*, Collage, 1956.

*The independent Group, op. cit.*



**Fig. 5.9** : Installation *Patio and Pavilion*, présentée à l'exposition *This is Tomorrow*, White chapel Art Gallery, Londres, 1956.

Heuvel, Dick van den et Max Risselada, *Alison and Peter Smithson - from the House of the Future to a house of today*, Rotterdam, 010 publishers, 2004, p. 34.



**Fig. 5.10** : Alison and Peter Smithson, Nigel Henderson and Eduardo Paolozzi '*Patio Pavilion*'section, *This is Tomorrow* (1956)

Massey, Anne, *The Independent Group: Modernism and mass culture in Britain, 1945-59*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1995, p. 101.



**Fig. 5.11 :** Alison and Peter Smithson, Nigel Henderson and Eduardo Paolozzi, installation 'Patio Pavilion' section, *This is Tomorrow* (1956)

Heuvel, Dick van den et Max Risselada, *Alison and Peter Smithson - from the House of the Future to a house of today*, Rotterdam, 010 publishers, 2004, p. 16.



**Fig. 5.12 :** Edouardo Pailozzi, *Bronze Head*, 1954



**Fig. 5.13 :** Jean Dubuffet, *Monsieur Macadan*, 1945

Banham, Reyner, *The New Brutalism - Ethic or Aesthetic?*, New York, Reinhold Publishing, 1966, p. 61

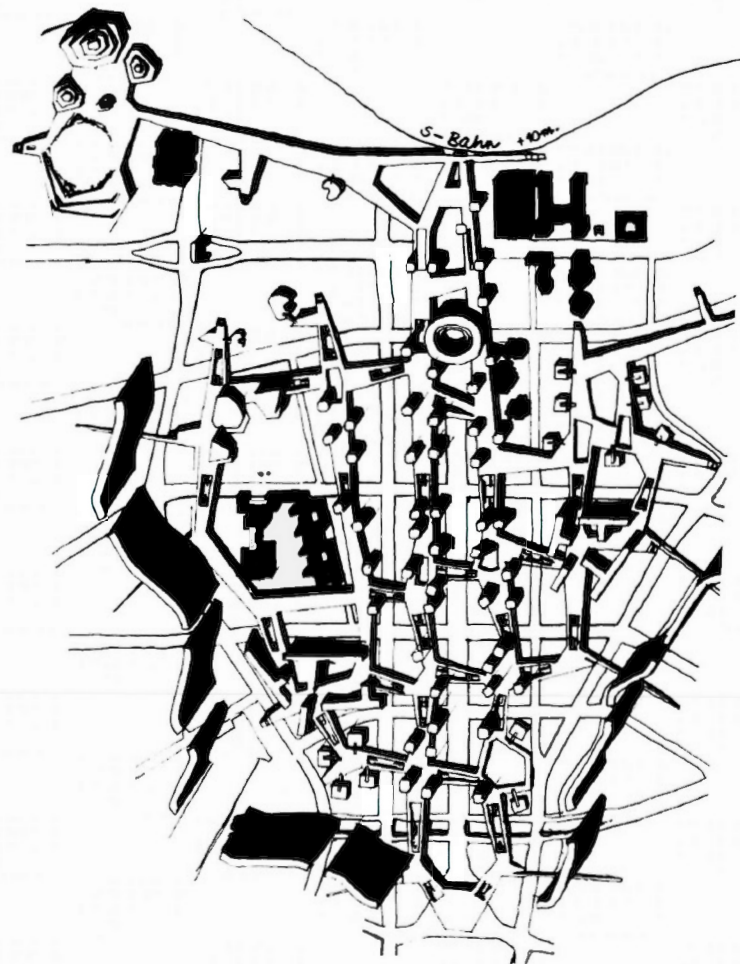




**Fig. 5.14 : Max Ernst, *Le facteur Cheval*, 1929-1930, 64x48 cm, collection Peggy Guggenheim, Venise.**

*Avec le facteur Cheval*, Paris, Musée de la poste/École nationale supérieure des beaux-arts, 2007, p. 31.





108  
Central area

**Fig. 5.15 : Alison and Peter Smithson, *Hauptstadt, Berlin*.**  
Banham, Reyner, *The New Brutalism*, New York, Reinhold publishing,  
1966, p. 84.

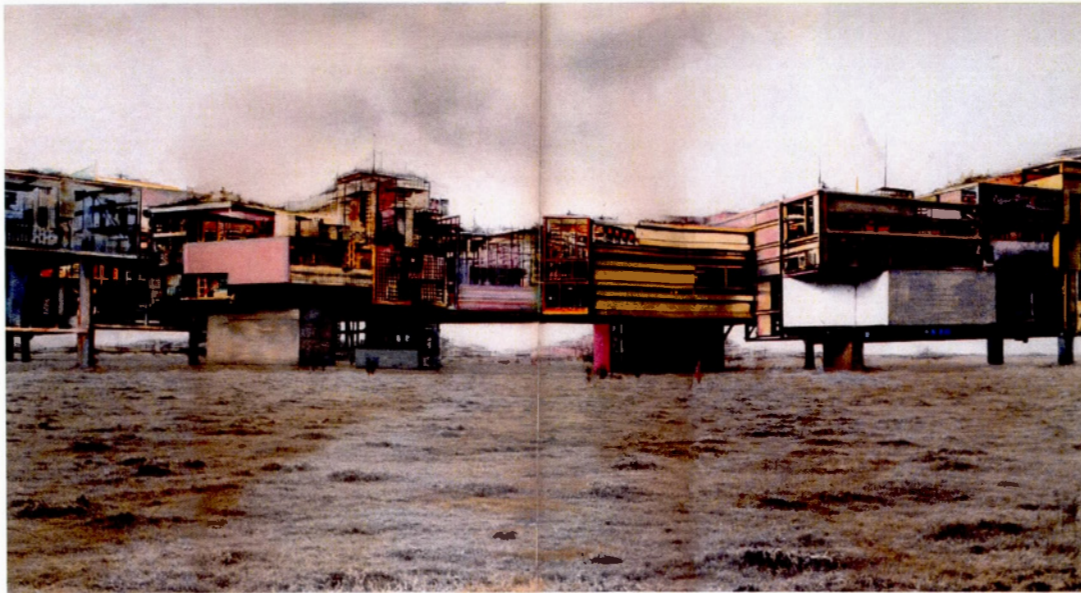


**Fig. 5.16 : Billy (Ben) Morey, *Sculptural Environment* (*Maison de Ben*), 4 Walshford Way, Borehamwood, Herts, north London, UK.**  
 Cardinal, Roger *et al.*, *Raw Vision Outsider Art Sourcebook*, Herts, ed. Raw Vision, 2002, p. 139.



**Fig. 5.17 : George Howard, *Shell House* [1988-2001], Southbourne, Bournemouth, Dorset, England.**  
[www.andyfoot.com/the\\_southbourne\\_shell\\_house.html](http://www.andyfoot.com/the_southbourne_shell_house.html)



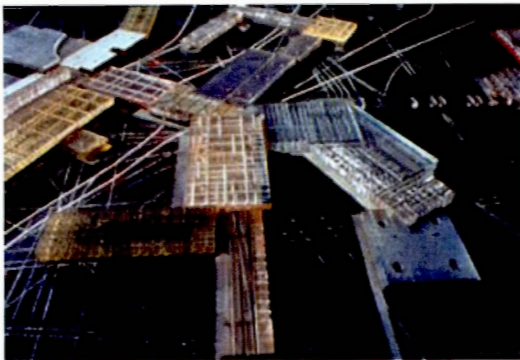


**Fig. 5.18 : Constant, Vue des secteurs newbabyloniens, 1971**

Photomontage, aquarelle et crayon, 135 x 122 cm

Gemeentemuseum, La Haye

Lambert, Jean-Clarence, « Portrait de l'artiste en utopien ». *New Babylon – Constant : art et utopie*, Paris, éd. Du Cercle d'art, 1997.



**Fig. 5.19 : Constant, New Babylon [1954-1974],**

collection du Gemeentemuseum de La Haye, Pays-Bas qui a exposé les maquette en 1974.

Kesselring, Ana Cecilia, *La figure dans le paysage*, LMA, janvier 2009.

<http://www.arpla.fr/canal2/figureblog/?p=1351>







Fig. 5.20 : A.C.M., *Atelier et jardin*, Hargicourt, Aisne.  
Photo: K. Lapierre, 2004.



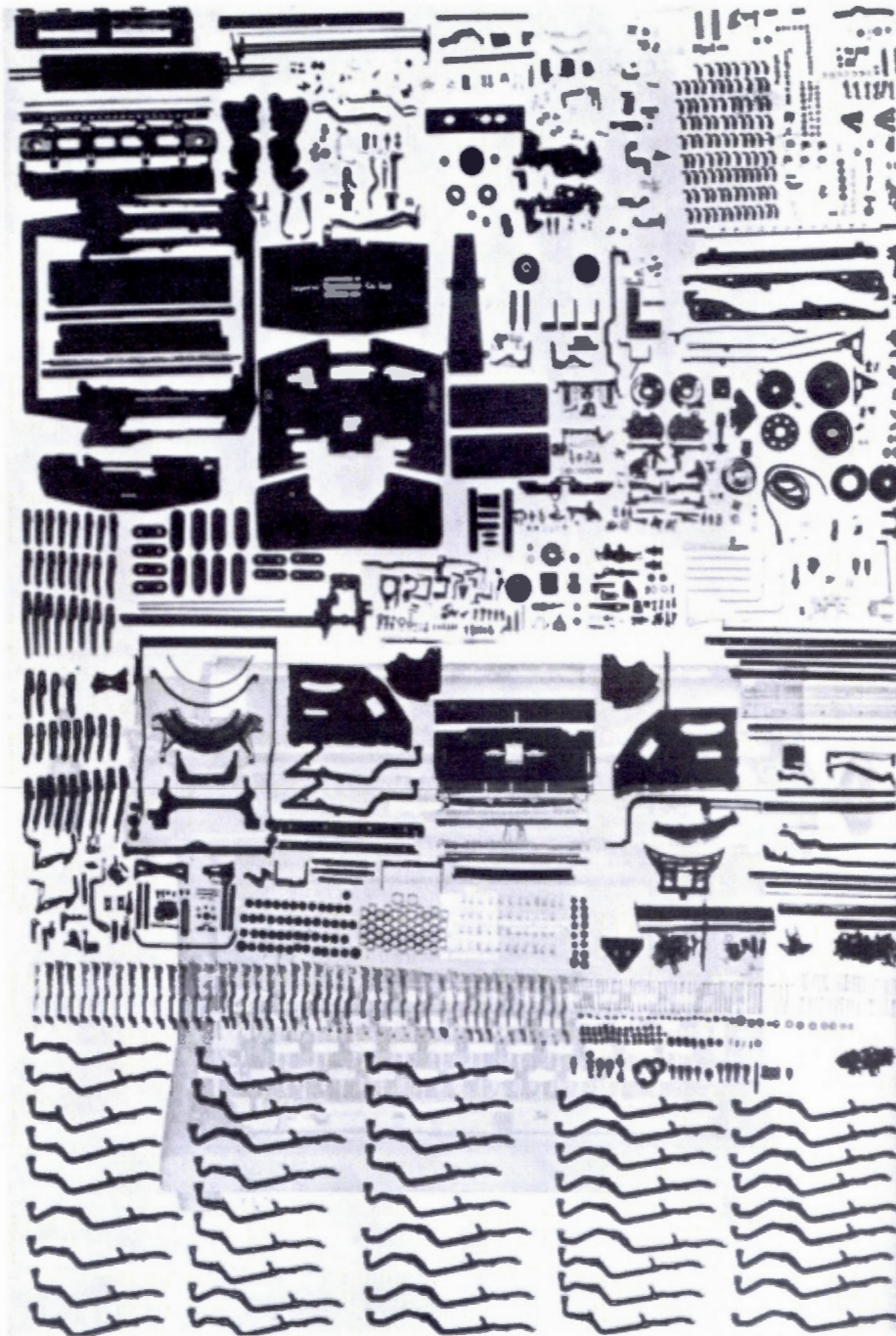


Fig. 5.21 : « Typewriter », *Parallel of Life and Art*, 1953.

Scalbert, Irénée, *Architecture as a Way of Life: The New Brutalism 1953-1956*, op. cit.  
[www.team10online.org/research/papers/delft1/scalbert.pdf](http://www.team10online.org/research/papers/delft1/scalbert.pdf)

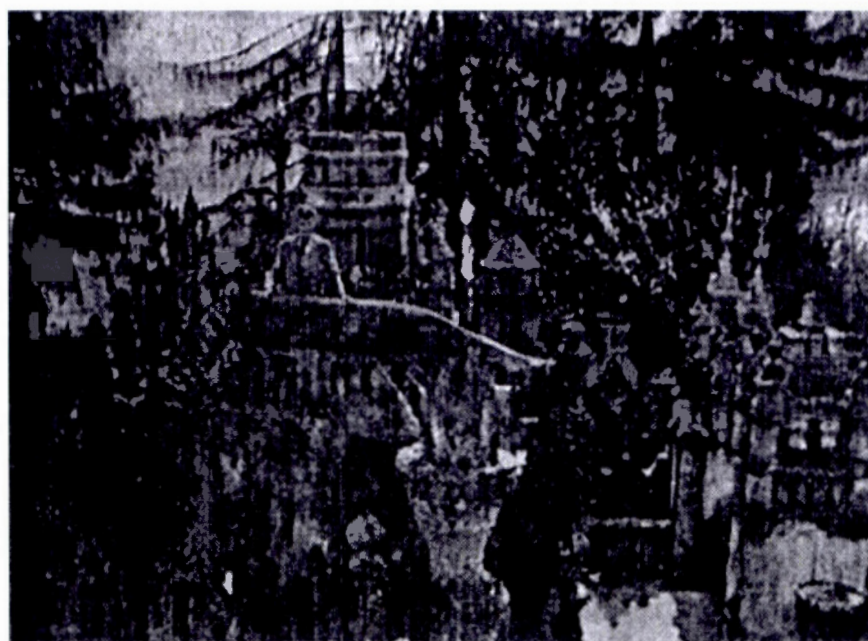


**Fig. 5.22 :** Constant travaillant à la décoration (un relief en ciment) de la maison du poète Jorgen Nash, à Tibirke (Danemark), été 1949.



**Fig. 5.23 :** Asger Jorn, *Le Chien*, céramique. Matta, Malitte, Jorn et Corneille dans les Ateliers Mazzotti, Albisola, 1954. (Photo Henny Riemens.)

Lambert, Jean-Clarence, *Cobra : un art libre* [1983], Paris, éd. Galilée, 2008, p. 111 et 284.



**Fig. 5.24 :** Jacques Fillon dans le *Palais Idéal*

Guy-Ernest Debord, « L'architecture et le jeu », *Potlatch* no 20, 30 mai 1955. In *Le Jura Libertaire*, 4 mai 2007. Source: <http://juralibertaire.over-blog.com/article-6243623.html>





1 Peter Walles, *new left review*, 5 March-April 2001 <http://newleftreview.org/A2315>

2 Jorn: bequeathed the property, Via Gabriele D'Annunzio, 8 Albissola Marina, Italy, to Albissola to be used as an artist's house and gallery

3 Peter Walles: Alberici, Sola and Guy Debord: L'Architecture sauvage' Jorn/Le Jardin d'Albissola, 1973

4 Peter Walles, *new left review*, 5 March-April 2001 <http://newleftreview.org/A2315>

5 *ibid* Peter Walles

**Fig. 5.25 : Jeremy Hunt, Casa Asger Jorn, *Art & Architecture Journal*, pp. 29-30.**  
[www.cobra.li/casajorn.pdf](http://www.cobra.li/casajorn.pdf)





Escalier de la casa *Jorn* au jardin d'Albisola



mosaïque de galets par « Berto » (Gambetta) et Jorn (image de couverture du livre *Jorn/Le jardin d'Albisola*, 1974)  
 Dans cet ouvrage voir le texte : Debord, Guy-Ernest, « De l'architecture sauvage », 1972.



Fig. 5.26 Jorn au Jardin d'Albisola

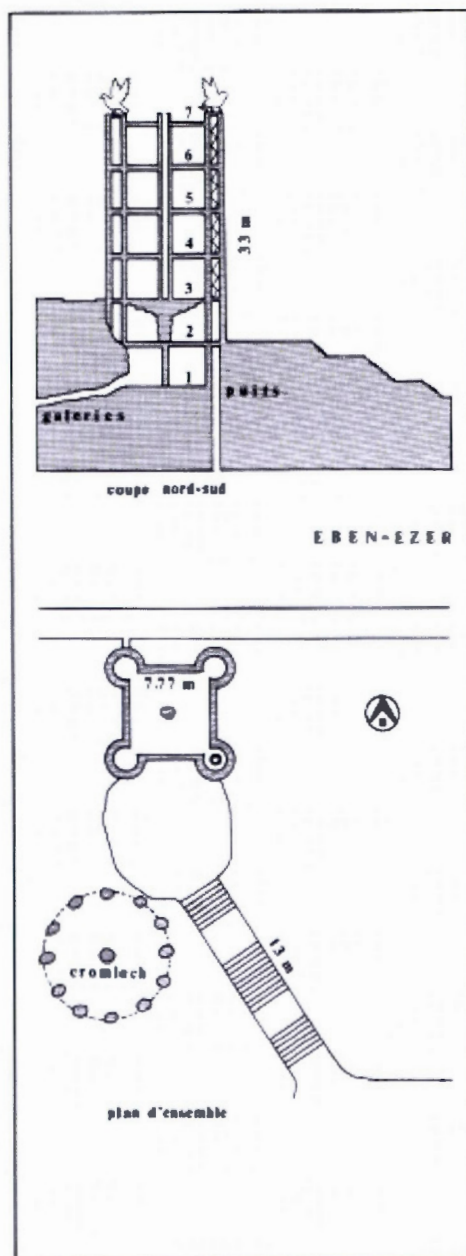


**Fig. 5.27 :** Richard Greaves, *Maison à la source*, Beauce, Chaudière-Appalaches.  
Photo: K. Lapierre, 2005.



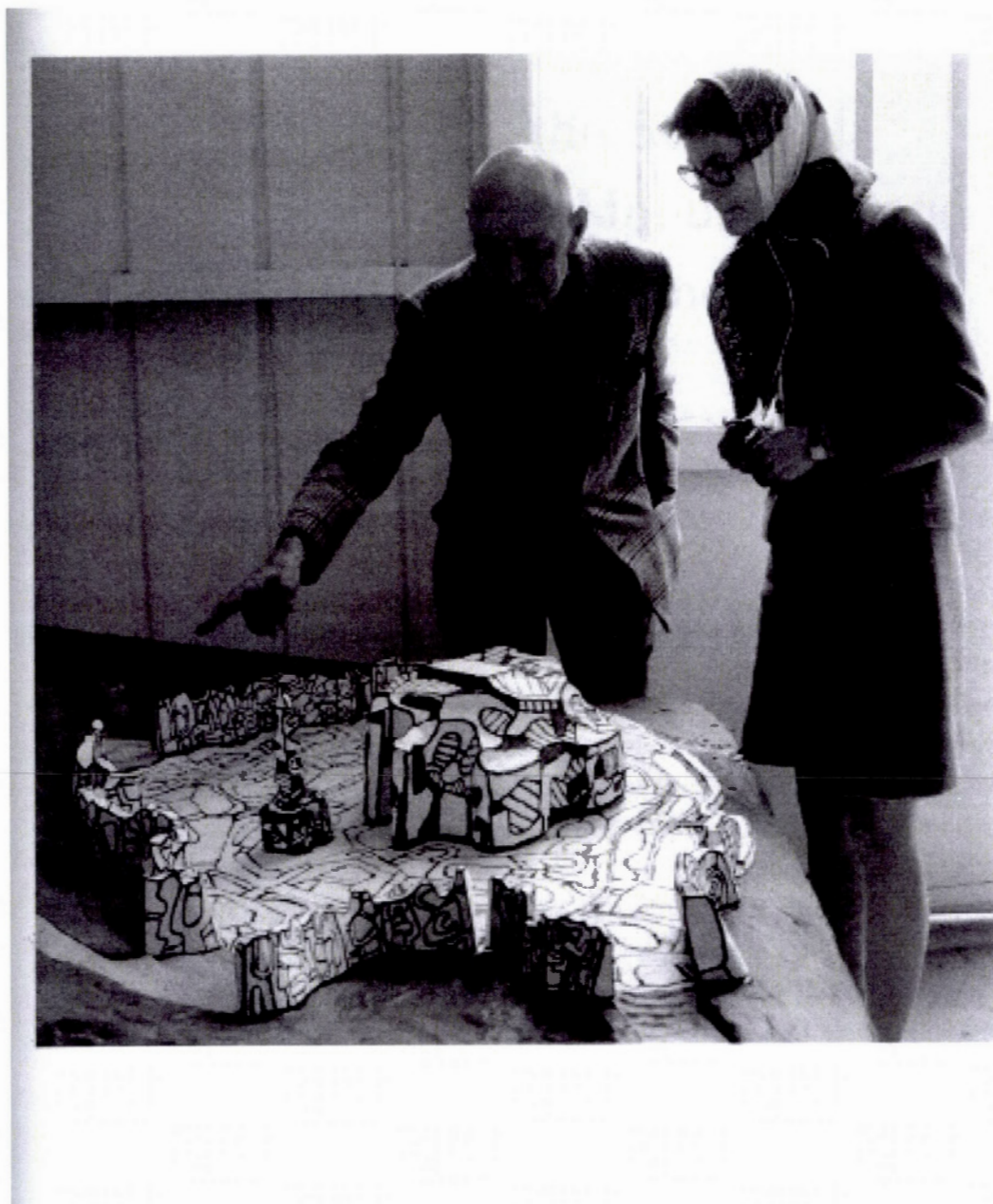
**Fig. 5.28 :** Auteur inconnu, *Cabane*, États-Unis  
Boericke, Art, Shapiro, Barry, *Handmade houses : A Guide to the Woodbutchers's Art*, San Francisco, ed. Scrimshaw Press, 1973. (non paginé)





*La tour d'angle devait s'élever à l'endroit du puits. Tout devait partir de ce point comme d'un angle de Palmos.*

**Fig. 5.29 : Robert Garcet, *Tour Eben-Ezer*, Eben-Emael, Belgique.**  
 Prévost, Claude et Clovis, *Les bâtisseurs de l'imaginaire*, op. cit., p. 197.



**Fig. 6.1 : Jean Dubuffet montre la première version de la *Closerie Falbala* à un visiteur, Périgny-sur-Yerres, 1970.**

*Jean Dubuffet Writings on Sculpture*, catalogue d'exposition *Jean Dubuffet. Skulpturen* (2009), Düsseldorf, Allemagne, ed. Richard Verlag, 2011, p. 59.



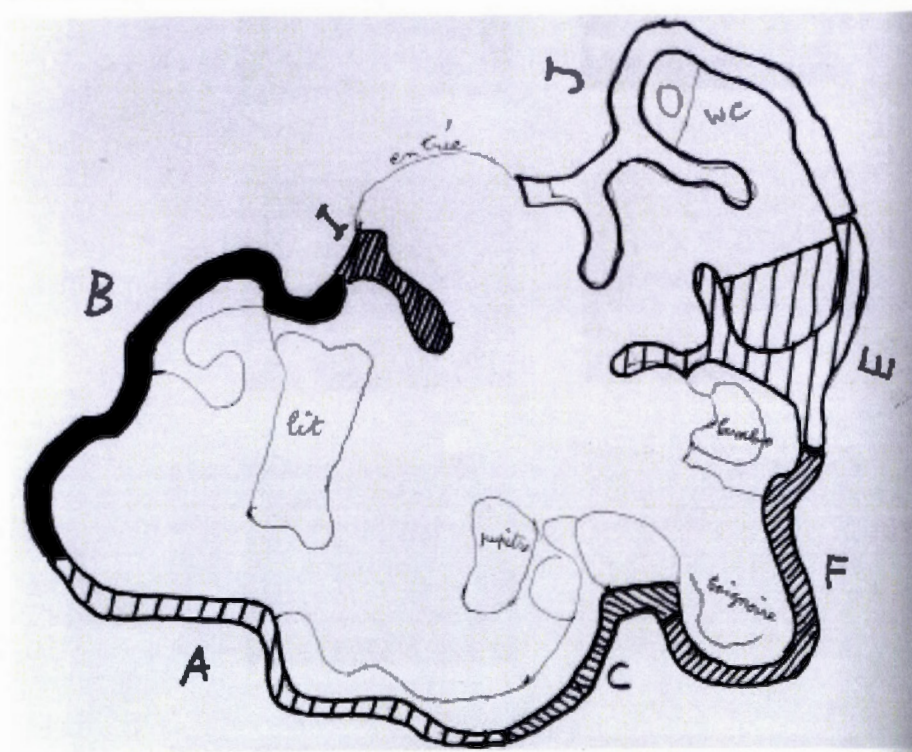


Fig. 6.2 : Jean Dubuffet, *Chambre au lit sous l'arbre*, 1970 / Plan, Mai 1970  
 Époxy peint au polyuréthane  
 Jean Dubuffet *Writings on Sculpture*, op. cit., pp. 35 et 86.



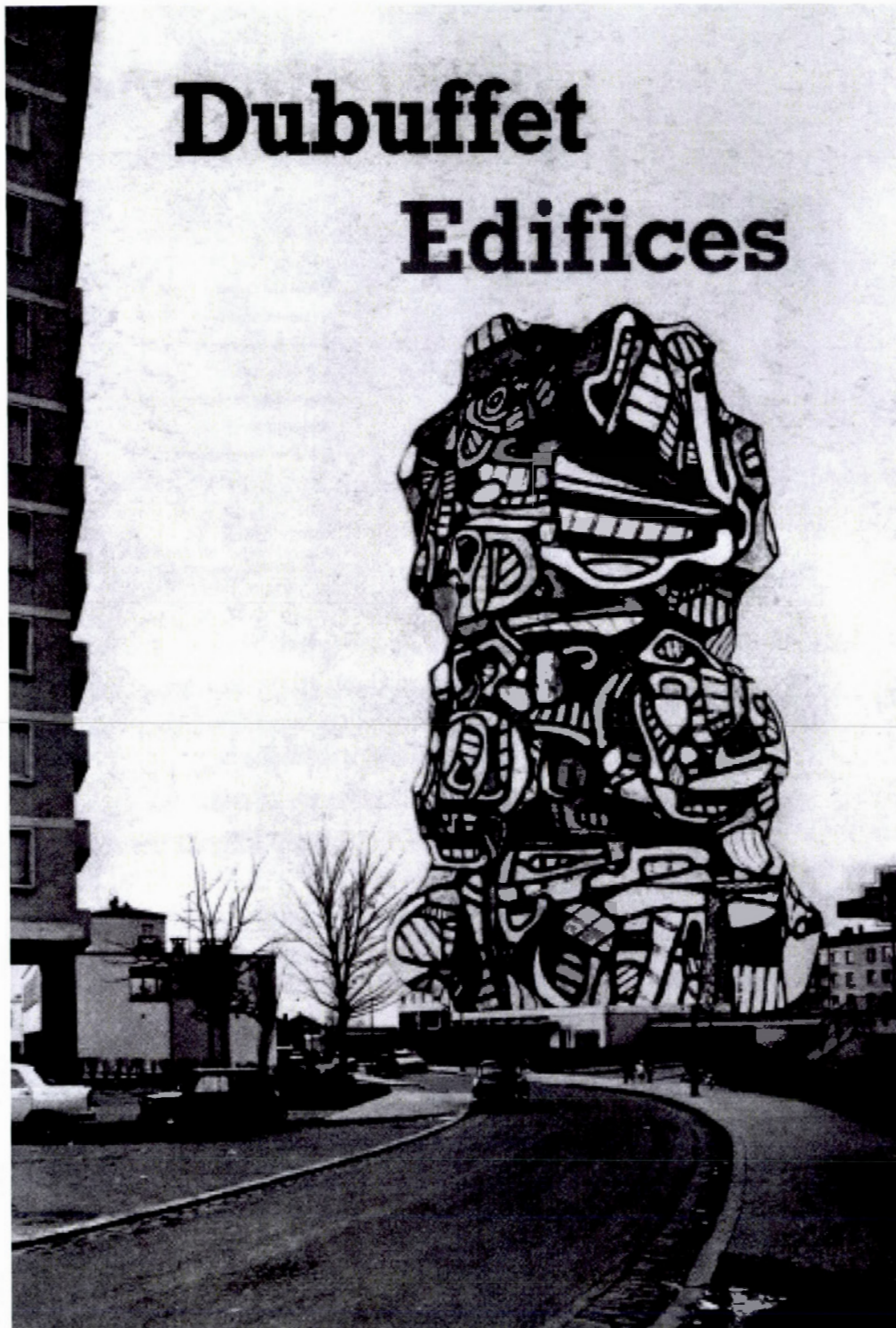
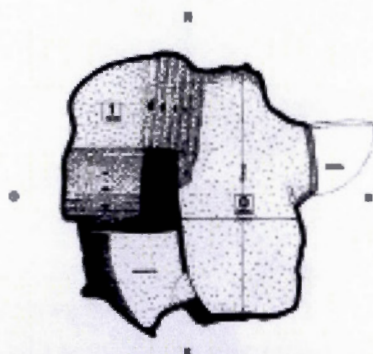
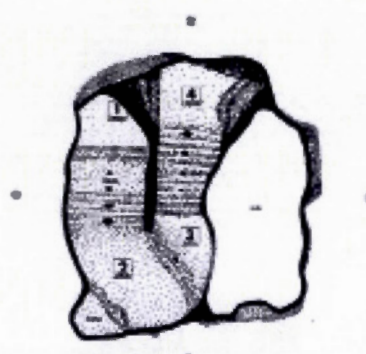


Fig. 6.3 : Jean Dubuffet, *Edifices*, publié en 1968 par les Éditions Jeanne Bucher, Paris et les Éditions Beyeler, Bâle.

*Jean Dubuffet Writings on Sculpture, op. cit., p. 103.*

[illegible]

Comme il s'est incliné on pousse sur la base lat. On se trouve à l'arrière d'une zone telle de 10 mètres sur 5, du haut duquel on glisse vers les arènes. Il a 6 mètres. En face et à gauche il y a deux petites vases d'arène destinés à recevoir les vases de 2 m 50 sur 3. L'aire est entourée de 2 m 18. A cette distance (une fois) commence la course, on se déplace de 2 mètres jusqu'à la fin de la course, vers le 2 m 50 sur 3 on pousse de

[illegible]

Le niveau de l'eau du lac est à 2 m 25 au-dessus du zéro.

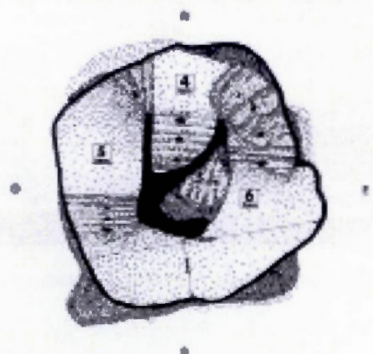
[illegible]

Essais de précontrainte des marches d'escalier soumis aux charges de 1 à 30 (charge 2 = 0,05), montrant à un grand effet posant la  $N^{\circ} 6$ , en forme de T-élast, occupant toute la face Sud et se prolongeant sur la face Est. 5 courus 70 mètres dans la grande direction, et 2 = 0,05 à 0 m, selon l'axe, dans la dimension transversale.

Il est ancré le personnage épique une grande fois sur le temps, mais cette fois en direction de l'Éternel, et dans un élan profondément prophétique d'un homme qui se sentait un prophète.

Signaler, qu'une branche terminée descendante (pédicel et involucre d'ovelle) relie le peller-5 au peller-4; elle permet, à la distance, d'abréger

La route se dirige en direction de Hômer, soit à l'ouest en direction de la route 7 (jusqu'au carrefour du rd 3 et 75) et



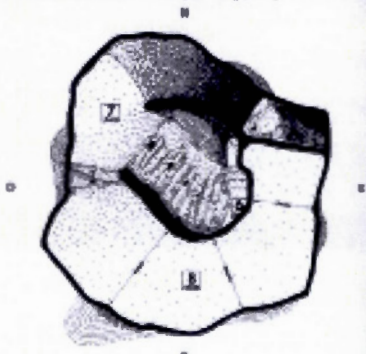
Notes descriptives détaillées sur les années 1980. On y voit 7 cas d'effets non-alignés (ou "N" 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) pour les types Nord-Ouest. Il est difficile d'interpréter, à ce stade, ces effets, mais on voit que les données sont très variables, et que les données sont très variables.

L'élément second, toujours dans la même zone géométrique acoustique, se diffuse de la pyramide. Quelques marches conduisent au palier IV et, d'autres, au dessous de lui (à 3 m 20), auquel on peut donner le nom de salle post-palier ou hall et laquelle se veut opposée au théâtre dans son état. Elle

[illegible]

Repartant du pôle N° 1, la rivière de poulxot par un sentier en peu hercé parcoure une vaste zone boisée et de l'autre côté de la zone repart à celui qu'on a suivi jusqu'à présent. Le chemin, dans cette partie, se rétrécit jusqu'à n'avoir plus que 1 m 20 de largeur, avec 2 m de hauteur.

De section d'un petit jardin AP A, de 7 m sur 7, qui se trouve ici. Le sol est de 12 m et il y a 12 m de 12 m. L'ensemble est en 12 m de 12 m.



**Fig. 6.3a : Jean Dubuffet, Edifices**  
*Jean Dubuffet Writings on Sculpture, op. cit., p. 114.*



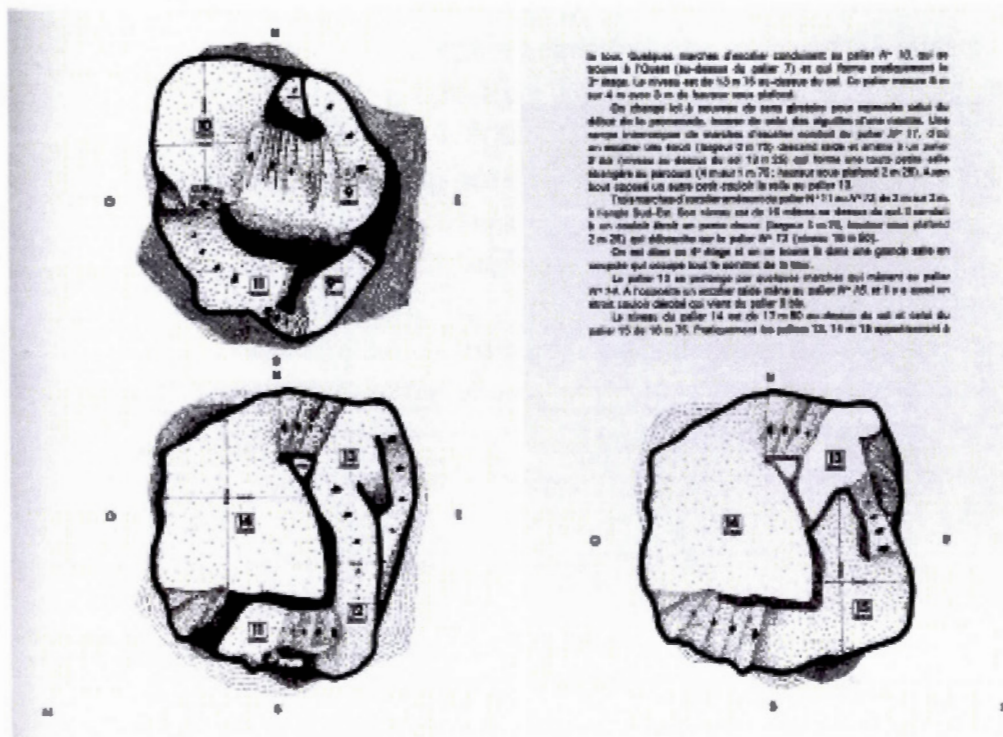


Fig. 6.3b : Jean Dubuffet, *Edifices*

Jean Dubuffet Writings on Sculpture, op. cit., p. 117.

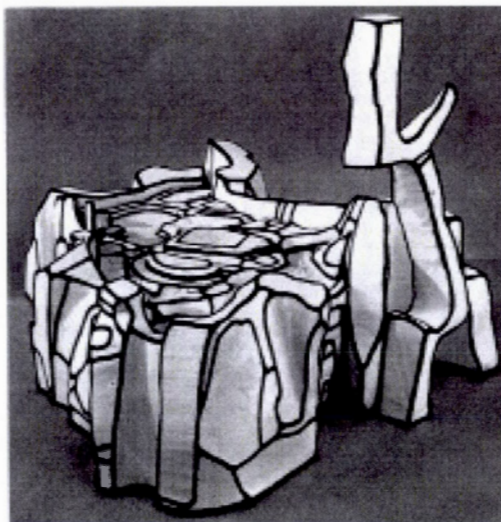


Fig. 6.4 : Jean Dubuffet, *Castelet l'Hourloupe*, 1968

dimensions de la maquette: 100 x 125 x 100 cm (Époxy peint au polyuréthane)

Jean Dubuffet Writings on Sculpture, op. cit., p. 121.



## Bibliographie

### 1.1 Ouvrages d'Art Brut et d'architectures *outsiders* (recherche de précédents)

- Barras, Henri. 2007. *De l'art cuit à l'art cru*. Coll. Les impatients, Montréal, éd. Liber.
- Beardsley, John. 2003. *Gardens of Revelation – Environments by Visionary Artists* [1995], New York, London, Abbeville Press.
- Boericke, Art, Barry Shapiro. 1973. *Handmade houses : A Guide to the Woodbutchers's Art*, Art Boericke/Barry Shapiro, San Francisco, ed. Scrimshaw Press.
- Cardinal, Roger. 1972. *Outsider Art*, Londres, Éd. Studio Vista.
- Chomeaux, Roger. 1978. *CHOMO*, propos recueillis par Laurent Danchin, Paris, Éd. J. C. Simoën.
- Collins, G.R.. 1980. *Les Bâtisseurs de rêve*, Paris, Éd. du Chêne-Hachette.
- Conan, Miche. 2004. *Essais de poétique des jardins*. Coll. Giardini e paesaggio, Florence, éd. Leo S. Olschki.
- Conrads, Ulrich et Sperlich, Hans Günther. 1962. *The architecture of fantasy: utopian building and planning in modern times* (titre original: *Phantastische Architektur*), New York, Praeger.
- Danchin, Laurent. 1988. *Jean Dubuffet*, Lyon, Éd. la manufacture.
- Delacampagne, Christian. 1989. *Outsiders – fous, naifs et voyants dans la peinture moderne (1880-1960)*, Paris, éd. Mengès.
- Deschames, Robert. 1969. *La vision artistique et religieuse de Gaudi*, Préf. de Salvador Dali, Lausanne, Edita.
- Ebert, Wolfgang M.. 1982. *Wohnpoeten / Wolfgang M. Ebert - Fricke*, Frankfurt, Fricke Verlag.
- Ibid.* 1983. *Pop-Paläste*, Frankfurt, Eichborn verlag.
- Fenoli, Marc. 1990. *Le palais du facteur Cheval*, Grenoble Cedex, Éd. Glénat.
- Ferrier, Jean-Louis. 1997. *Les primitifs du XXe siècle – Art brut et art des malades mentaux*, Paris, Éd. Pierre Terrail.
- Galfetti, Gustau Gili. 1999. *Mi casa, mi paraíso* [Maisons excentriques]. Trad. de l'espagnol par Philippe Bataillon, Paris, Éd. du Seuil.
- Garcet, Robert. 1997. *Eben-Ezer il était une fois...*, Nuth, Rosbeek 41.
- Goyette, Line. 2006. *La Gaspésie des artistes*, Montréal, Éd. Fides.
- Grosbois (de), Louise, Raymonde Lamothe et Lise Nantel. 1978. *Les patenteux du Québec*, Montréal, Éd. Parti pris.
- Goldstone, Bud et Arloa Paquin Goldstone. 1997. *The Los Angeles Watts Towers: Conservation and Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute and the J. Paul Getty Museum.
- Headley, Gwyn. 1996. *Architectural follies in America*, New York et Toronto, John Wiley & Sons.

- Jencks, Charles. 1979. *Architecture bizarre*, New York, Éd. Rizzoli.
- Jouve, Jean-Pierre, Claude et Clovis Prévost. 1981. *Le Palais Idéal du facteur Cheval*, Paris, Éd. du Moniteur.
- Lanoux, Jean-Louis. 2001. *Dans l'orbite de l'art brut, et autres textes pour le site ABCD, l'Art brut au futur*, Paris, Éd. Jean-Louis Lanoux.
- Lassus, Bernard. 1977. *Jardins imaginaires*. Coll. Les habitants-paysagistes, Paris, éd. Les Presses de la Connaissance.
- Ibid.* 1999. *La mouvance : du jardin au territoire : cinquante mots pour le paysage*, Paris, Éd. de la Villette.
- Ibid.* 1976. *Une poétique du paysage : le démesurable*. = *A poetics of landscape : the immeasurable*, Ivry-sur-Seine, Imprimerie Serg.
- Ibid.* 1975. *Paysages quotidiens, de l'ambiance au démesurable*, Paris, Musée des arts décoratifs.
- Lemare, Pascale. 2005. *Le guide, Normandie insolite*, Paris, Éd. Christine Bonneton.
- Lommel, Madeleine. 1999. *L'Aracine et L'Art Brut*, Neuilly-sur-Marne, Z'éditions.
- Maizels, John. 1996. *Raw creation Outsider Art and beyond*, London, Phaidon Press Limited.
- Ibid.* 2002. *Raw Vision Outsider Art Sourcebook*, Herts, UK, Éd. John Maizels.
- Maizels, John et Deidi Von Schaewen. 1999. *Fantasy worlds*, Berlin, Éd. Taschen.
- Malraux, André. 1982. *Drôme Hauterives Le Palais Idéal du Facteur Cheval*, (éd. par) Ministère de la Culture, DRAC Rhône-Alpes, Patrimoine restauré – conservation régionale des monuments historiques.
- Montpied, Bruno. 2011. *Éloge des jardins anarchiques*, Montreuil (France), éd. L'insomniaque.
- Prévost, Claude et Clovis. 1990. *Les Bâtisseurs de l'imaginaire*, Éd. de l'Est.
- Ibid.* 1978. *Picassiette*, Paris, Éd. du Chêne.
- Ragori, Michel. 1996. *Du côté de l'Art brut*, Paris, Éd. Albin Michel.
- Ibid.* 1993. *La Fabuloserie, Art hors les normes. Art Brut, Collection rassemblée par Alain Bourbonnais*, Impression SAI, Biarritz.
- Rhodes, Colin. 2001. *L'Art outsider – Art brut et création hors normes au XXe siècle [Outsider Art – Spontaneous Alternatives, 2000]*, Paris, Thames & Hudson.
- Riout, Denys, Agnès Varda. 2004. *Le jardin des merveilles de Bodan Litnianski*, Paris, éd. Vivement Dimanche.
- Ronné, Hervé. 2004. *Maisons de l'imaginaire – À la rencontre d'univers insolites*, Rennes, éd. Ouest France.
- Schaewen, Deidi Von. 2002. *Eccentric style*, Köln, Éd. Taschen.
- Schuyt, Micheal, Joost Elffers et Georges R. Collins. 1980. *Les Bâtisseurs du rêve*, Paris, Éd. Chêne-Hachette.



- Schuyt, Micheal. 1982. *Fantastic architecture: Personal and eccentric visions*, Éd. Outlet.
- Tapié, Michel. 1952. *Un art Autre*, Paris, éd. Gabriel-Giraud et fils.
- Thiébaud, Olivier. 1996. *Bonjour aux promeneurs !*, Paris, Éd. Alternatives.
- Soubeyran, Charles, Robert Doisneau et Gilles Ehrmann. 2004. *Les révoltés du Merveilleux*, Cognac, Éd. Le temps qu'il fait.
- Unal, Joël. 1981. *Pratique du voile de béton en autoconstruction*, Paris, Éd. Alternatives.
- Vidler, Anthony. 1983. *Follies Architecture for the late-Twentieth- Century Landscape*, New York, Éd. Rizzoli.
- Verroust, Jacques et Jacques Lacarrière. 1978. *Les inspirés du bord des routes*, Paris, Éd. Seuil.

## 1.2 Filmographie et conférences radiophoniques

- Abbott, F.-K.. 1938. *Un facteur a construit*, Paramount Films Production, Etats-Unis.
- Collier, Mike. 1998. « *Weird Homes* », 91 épisodes (5 séries), Yaletown Productions Inc.
- Decharme, Bruno. 2005. « Richard Greaves », 10 min., ABCD, Paris.
- Landler Edward et Brad Byer. 2006. *I Build The Tower*, Brad Byer and Bench Movies Production, documentaire dirigé, écrit et produit par Edward Landler et Brad Byer distribué par le National Film Network [www.nationalfilmnetwork.com/Store](http://www.nationalfilmnetwork.com/Store), Edité par Glen P. Rose et Edward Landler, Restoration des Dialogues, conception sonore et mixage par Bjorn Schaller, 87 minutes, NTSC.
- Lassus, Bernard. 1987. *De l'incommensurable au démesurable de l'eau, un des éléments fondamentaux de l'art des jardins et du paysage*, Montréal, Centre de diffusion Hydro-Québec, 1 vidéo cassette (57 min).
- Lespinasse, Philippe. 2005. *Les châteaux de planches de Richard Greaves*, documentaire 34 minutes, Ali Baba et les quarante voleurs production, Bordeaux (Lokomotiv films, 2006).
- Prévost, Clovis. 1969-1975. *Antonio Tapiès, Antonio Gaudí*, Aimé Maeght producteur.
- Ibid.* co-réalisé avec W. Mac Lean. 1969-1975. *A bas les murs du silence (Graffiti)*, Aimé Maeght producteur.
- Ibid.* co-réalisé avec Pol Bury. 1969-1975. *2 500 tonnes de fer, une leçon de géométrie plane, 25 tonnes de colonnes, 135 Km/H*, Aimé Maeght producteur.
- Ibid.* co-réalisés avec Claude Lenfant-Prévost. 1977 - 1981 *Monsieur G, dans le sanctuaire des Lasers - Chomo : le fou est au bout de la flèche - Robert Tatin : les signes de l'homme - Robert Garcet : la tour de l'Apocalypse - Dans le miroir du double - L'imaginaire des Bâtisseurs*, France, Antenne 2, Armorial Films, l'I.N.A., série de 7 films de 26'.
- Ibid.* co-réalisé avec Claude Lenfant-Prévost et produit par Clovis Prévost. 1990. *Le Facteur Cheval, où le songe devient réalité* (1980), version courte : 12 mn, 35 mm, couleur et version longue : 26 mn, 35 mm, couleur.
- Ibid.* 1974. *Les métamorphoses du regard*, La série de trois émissions télévisées consacrées à André Malraux et à ses idées sur l'art, Production INA (Aimé Maeght, ORTF).



*Ibid.* 1987-1990. CHOMO : **Le Débarquement spirituel**, film inachevé, 16 mm, couleur.

Michel Foucault. 1966. **Le corps utopique**. Coll. « INA / Mémoire vive », conférence radiophonique du 21 décembre, CD France-Culture, [http://www.qobuz.com/telechargement-album-mp3/Michel-Foucault-Utopies-et-heterotopies/Documents-Diction/Michel-Foucault/INA-Memoire-vive/default/fiche\\_produit/id\\_produit-3329184685627.html](http://www.qobuz.com/telechargement-album-mp3/Michel-Foucault-Utopies-et-heterotopies/Documents-Diction/Michel-Foucault/INA-Memoire-vive/default/fiche_produit/id_produit-3329184685627.html)

*Ibid.* 1966. **L'art de penser de Michel Foucault** par Christine Goemine Juline Dastier. <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.espacesAutres.fr.mp3>

### 1.3 Précurseurs de la « pathologie de l'expression »

Morgenthaler, Walter. 1921. **Ein Geisteskranker als Künstler : Adolf Wölfli**, Berne, Bircher.

Prinzhorn, Hans. 1984. **Bildnerei des Geisteskranken** [1922], Berlin, Springer Verlag. Éd. Fr. : *Expressions de la folie*, trad. Alain Brousse et Marielène Weber, éd. Établie et présentée par Marielène Weber, Paris, Gallimard.

Réja, Marcel. 2000. **L'art chez les fous – Le dessin, la prose, la poésie** (1907), Paris, Éd. L'Harmattan.

### 1.4 Notions d'art brut

Breton, André. 1953. « L'Art des fous, la clé des champs » (1948). **La clé des champs**, Paris, Éd. Du Sagittaire.

Dubuffet, Jean. 1986. **Asphyxiante culture** (1968), Paris, Éd. de Minuit.

*Ibid.* 1973. **L'homme du commun à l'ouvrage**, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio/essais, no 162.

*Ibid.* 1948. **Notice sur la Compagnie de l'Art Brut**, Paris, Octobre.

*Ibid.* 1967-1995. **Prospectus et tous écrits suivants**, Paris, Éd. Gallimard.

Jouve, Jean-Pierre, Claude et Clovis Prévost. 1981. **Le Palais Idéal du facteur Cheval**, Paris, Éd. du Moniteur.

Lanoux, Jean-Louis. 2001. **Dans l'orbite de l'art brut et autres textes pour le site ABCD**. Coll. l'Art brut au futur, Paris, Éd. Jean-Louis Lanoux.

Thévoz, Michel. 1990. **L'Art brut, psychose et médiumnité**, Paris, Éd. La Différence.

### 1.5 Thèses de référence

Brunon, Hervé. 2008. **Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle** [2001], Thèse de doctorat, Paris, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, U.F.R. d'Histoire de l'art et archéologie Centre Ledoux. [Edition numérique revue et corrigée : [http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/34/93/46/PDF/Brunon\\_Pratolino.pdf](http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/34/93/46/PDF/Brunon_Pratolino.pdf)]

Charrette, Caroline. 2009. **Le Corps grotesque dans Les Cent Contes drolatiques d'Honoré de Balzac**. Thèse de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

Magliozzi, Marielle. 2008. **L'art du bricolage dans l'architecture marginale de la seconde moitié du XXe siècle en France. Les créations de la "subculture"**, [2003]. Thèse de doctorat, Marseille, Université Aix-Marseille 1 – Université de Provence U.F.R. Histoire de l'Art et Archéologie.

Peiry, Lucienne. 2001. **L'Art brut**. Coll. Tout l'art Histoire, Paris, Éd. Flammarion. La thèse de doctorat qui est à l'origine de cet ouvrage a été présentée sous le titre *De la clandestinité à la consécration. Histoire de la collection de l'Art Brut, 1945-1996*, [1996], Lausanne, Université de Lausanne.

Pezolet, Nicola. 2008. « **Le Bauhaus Imaginiste contre un Bauhaus Imaginaire** » : la polémique autour de la question du fonctionnalisme entre Asger Jorn et Max Bill. Thèse de maîtrise en histoire de l'art, Québec, Université Laval.

Rousseau, Valérie. 1999. **L'environnement d'art de Léonce Durette, ou l'invention des environnements d'art indisciplinés dans l'étude des arts et la problématique de leur sauvegarde**. Mémoire de maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal.

Santomasso, Eugene Anthony. 1976. **Origins and aims of German Expressionist architecture : an essay into the Expressionist frame of mind in Germany, especially as typified in the work of Rudolf Steiner** [1973]. Thèse de doctorat, New York, Columbia University.

## 1.6 Périodiques

Lynn, Greg (sous la direction de). 1993. **Folding in Architecture**, *Architecture d'aujourd'hui Special Issue*, no 102, Fetish, New York, Princeton Architectural Press, 1992.

University of Southern Mississippi. 2000/2001. **The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South. Special Issue: Outsider Architecture**, vol. 39, no 1-2, automne-hiver, Hattiesburg, University of Southern Mississippi.

**Gazogène**, no. 27, « L'internationale des rocailleurs », Cahors.

## 1.7 Articles

### 1.7.1 Ouvrages

Barthes, Roland. 1989. « **From Science to Literature** ». In *The Rustle of Language*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press.

Bass, David. 1997. « **Insiders and Outsiders – Latent Urban Thinking in Movies of Modern Rome** ». In *Cinema & Architecture : Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, Londres, éd. François Penz and Maureen Thomas, British Film Institute.

Bédard, Jean-François. 1994. « **The Measure of Expression** ». In *Chora : Intervals in the Philosophy of Architecture*. T. 1, Montréal: McGill University Press [for] the History and Theory of Architecture Graduate Program, McGill University, éd. Alberto Pérez-Gómez and Stephen Parcell

Cardinal, Roger. 1990. « **L'Art Brut et l'Angleterre** ». In *Déviance et transgression dans la littérature et les arts britanniques*, Annales du Gerb, no 8.

*Ibid.* 2003. « **Le Palais de l'escargot. Habitation et expression chez les créateurs de sites singuliers** ». In *Indiscipline & Marginalité – Acte de colloque*, Montréal, Société des arts indisciplinés.

Debord, Guy. 1972. « **De l'architecture sauvage** ». In Asger Jorn, Guy Debord. 1974. *Le jardin d'Albisola*, Turin, Éd. d'Arte, Fratelli Pozzo.

Derrida, Jacques. 1986. « **Point de folie — maintenant l'architecture** ». In *Bernard Tschumi, La Case vide*, Londres, Architectural Association, Folio VIII.

Harris, Paul A. 2005. « **To See with the Mind and Think through the Eye: Simon Rodia's Watts Towers of Los Angeles** ». In Ian Buchanan and Greg Lambert (éd.), *Deleuze and Space*, Edinburgh, Edinburg University Press.

Legault, Réjean. 2002. « **Peter Collins et la poétique de la construction** ». In Irena Latek (sous la direction de), *Peter Collins et l'histoire de l'architecture moderne and the Critical History of Modern Architecture*, Montréal, Institut de recherche en histoire de l'architecture.

Lucan, Jacques. 2009. « **Structures agrégatives et non-plan** ». In *Composition, non-composition : architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Lausanne, PPUR presses polytechniques.

MacLagan, David. 1991. « **Outsiders or Insiders?** ». In *The Myth of Primitivism*, London / New York, Routledge.

Safran, Yehuda. 1989. « **In the Shadow of Bucephalus** ». In *Frederick Kiesler 1890-1965*, Londres, Architectural Association.

Steiner, Béatrice. 2000. « **Art Brut, appellation** ». In *abcd une collection d'art brut*, Nantes, Éd. Actes Sud/abcd.

Thévoz, Michel. 1994. « **An Anti-Museum** ». In *The Artist Outsider – Creativity and the Boundaries of Culture*, E.-U., éd. Hall and Metcalf.

Wigley, Merk. 2001. « **Paper, Scissors, Blur** ». In *The Activist Drawing – Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, New York, The Drawing Center/Cambridge, Massachusetts, Londres, Angleterre, MIT Press.

Wilson, Shelagh. 1999. « **Monsters and monstrosities : grotesque taste and Victorian design** ». In *Victorian Culture and the Idea of Grotesque*, Cambridge, Ashgate.

### 1.7.2 Périodiques

Abel, Daniel. 2009. « **La maison Unal ou le désir d'habiter en poète** ». Sarane Alexandrian (sous la direction de), *Supérieur Inconnu: le désir*, France, Éd. Les homes sans épaules.

Altes, Liesbeth, Korthals. 1993. « **Du grotesque dans l'œuvre de Michel Tournier** ». In *Revue des sciences humaines*, Numéros 231 à 232, Faculté des lettres de l'Université de Lille, original provenant de l'Université du Michigan.

Banham, Reyner. 1955. « **The New Brutalism** ». In *The Architectural Review*, no. 708, décembre.

Barasch, Frances K.. 1983. « **Definitions : Renaissance and Baroque, Grotesque Construction and Decoration** ». In *Modern Language Studies*, Baruch College, CUNY, vol. 13, no 2, été.

Beardsley, Monroe C.. 1974. **Critique de l'ouvrage « Learning from Las Vegas »**. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 33, no 2, hiver.

Bourbonnais, Caroline. 1992. « **La Fabuloserie** ». Claude Roffat (sous la direction de), *L'œuf sauvage*. Introduction par Michel Ragon, no 2, déc/janv..

Bresc-Bautier, Geneviève, Robert-Henri Bautier. 1987. « **Un faux du XIXe siècle: « Devys d'une grotte pour la Royné, Mère du Roy »** ». In *Revue de l'Art*, vol. 78, no 1.



- Bressani, Martin. 1989. « **Notes on Viollet-le-Duc's philosophy of history: Dialectics and Technology** ». In *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 48, no 4, décembre.
- Ibid.* 2007. « **The Hybrid : Labrouste's Paestum** ». In *Chora : Interval in the Philosophie of Architecture*, vol. 5, éd. Alberto Perez-Gomez et Stepan Parcell, juillet.
- Danchin, Laurent. 1986. « **Pierre Avezard, vacher à la Coinche – Le manège de P'tit Pierre** ». In *Le Journal de la Sologne et de ses environs - Histoires de Solognots*, no 51, janvier.
- Décimo, Marc. 1990. « **Du réflexe de la mosaïque ou comment vivre dans le luxe pour pas cher** ». In *Monitoires du Cymbalum Pataphysicum – Viridis Candela*, no 16, juin.
- Dhainaut, Pierre. 1968. « **Châteaux des rêves** ». In *Les cahiers de Marottes et Violons d'Ingres – revue réservée au corps médical*, Paris, no 83.
- Finch, Christopher (éd.). 1969. « **Bruce Goff** ». *Design Quarterly*, no 74/75, *Process and Imagination*, ed. Walker Art Center, Minneapolis.
- Gass, William. 1982. « **Monumentality/Mentality** ». In *Oppositions*, no 25, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press.
- Geist, Sidney. 1990. « **Brancusi: The "Endless Column"** ». In *Art Institute of Chicago Museum Studies, Aspects of Modern Art at the Art Institute: The Artist, The Patron, The Public*, vol. 16, no 1.
- Guegen, Pierre. 1949. « **L'art brut** ». In *L'architecture d'aujourd'hui*, 2e no. Hors série consacré aux arts plastiques, no. 20-21.
- Kalman, Harold. 1969. « **Newgate Prison** ». In *Architectural History*, vol. 12.
- Kraus, Eva. 2003. « **Plaidoyer pour une archisculpture – Aujourd'hui no 53, 1966** ». In *L'Architecture d'Aujourd'hui*, France, nov. – déc.
- Lamontagne, Kathryne. 2010. « **Le Madrid bientôt vendu?** ». In *Le journal de Montréal*, dimanche le 23 mai.
- Lazzarin, Stefano. 2007. « **Visage(s) de l'autre : sur The Outsider de H. P. Lovecraft** ». In *Cahier de la RAL*, M no 4, *L'étranger, Cahiers de la Revue d'Art et de Littérature, Musique, Mazères (France)*, éd. Le chasseur abstrait.
- Lassus, Bernard. 1978. « **Jardiniers de la démesure** ». In *Autrement. Le Journal*, no 16, 16/78, juin.
- Lefaivre, Liane. 2006. « **Living Outside the Box - Mary Otis Stevens and Thomas McNulty's Lincoln House** ». *Harvard Design Magazine, The Origins and Evolution of "Urban Design," 1956—2006*, no 24, printemps/été.
- MacGregor, John. 2002. « **The architecture of madness** ». In *Raw Vision, International Journal of Intuitive and Visionary Art*, no 41, hiver.
- Ibid.* 1998. « **The Tower of Eben-Ezer** ». In *Raw Vision, International Journal of Intuitive and Visionary Art*, no 24, Londres, éd. John Maizels, automne.
- Martinson, Jean-Pierre. 1978. « **Les formes du pauvre** ». In *Revue de l'Ethnologie Française, Pour une anthropologie de l'art*, T. 8 numéro spécial 2-3.
- Ibid.* 1981. « **Systèmes de l'hétéroclite et de l'éphémère - les habitants bricoleurs : leurs demeures et leurs jardins** ». In *Architecture et Comportement*, vol. 1, no 1, Saint Saphorin, Suisse.

Molok, Nicolas. 1996. « **L'architecture parlante** », ou **Ledoux vu par les romantiques** ». In *Romantisme*, no 92, Romantisme vu de russie.

Nam, Lucian. 2009. « **Disgressions Watts Towers** ». In *Perspectives, The Journal of the Ontario Association of Architects*, vol. 17, no 4, hiver.

Pividal, Raphael. 1965. « **Peut-on acclimater la « Pensée sauvage »?** ». In *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 20e année, no 3.

Polizzi, Gilles. 1987. « **Emblématique et géométrie : l'espace et le récit dans Le Songe de Poliphile** ». In *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, no 24.

Rudofsky, Bernard. 1966. « **Architecture sans architecte** ». In *Aujourd'hui – art et architecture*, no 53, Paris, mai-juin.

Saito, Yuriko. 1984. « **Is There a Correct Aesthetic Appreciation of Nature?** ». In *Journal of Aesthetic Education*, no 18.

*Ibid.* 1998. « **The Aesthetics of Unscenic Nature** ». In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, no 2, printemps.

Sonzogni, Valentina. 2003. « **Frederick Kiesler et la Maison sans fin** ». In *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 349, France, nov./déc.

Stalder, Laurent. 2008. « **'New Brutalism', 'Topology' and 'Image': some remarks on the architectural debates in England around 1950** ». In *The Journal of Architecture*, vol. 13, no 3.

Thévoz, Michel. 2002. « **The aesthetic of blindness** ». In *Raw Vision, International Journal of Intuitive and Visionary Art*, no 39, été.

Vesely, Dalibor. 1978. « **Surrealism and architecture introduced by Dalibor Vesely: surrealism, myth & modernity** ». In *Architectural Design Profiles: II. Surrealism and architecture. Dada and Surrealism reviewed : the architectural components of the ward Gallery exhibition*, Architects: Colquhoun & Miller, A.D. vol. 48 no 2-3, Fev/Mar.

Wolf, Gary. 1973. « **Can we learn from Las Vegas?** ». In *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 32, no 3, octobre.

*Ibid.* 1973. Compte rendu de « **Learning from Las Vegas by Robert Venturi; Denise Scott Brown; Steven Izenour** ». In *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 32, no 3, octobre.

## 1.8 Actes de colloque

Loo, Steven et Katharine Bartsch (comp.). 2007. *Panorama to Paradise : Actes du XXIVe colloque annuel de SAHANZ*, (Adelaide, Australie, 21-23 septembre), Australie et Nouvelle-Zélande : Society of Architectural Historians.

Mathieu-Castellani, Gisèle. 1980. « **La métamorphose animale dans la poésie amoureuse de l'âge baroque : thématique et rhétorique** ». *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise, acte de Colloque*, [1979], Université de Valenciennese, Paris, éd. Pace.

Rousseau, Valérie (dir.). 2003. *Indiscipline & Marginalité – Acte de colloque*, Montréal, Société des arts indisciplinés.

## 1.9 Catalogues d'expositions

Brüderlin, Merkus (cons. inv.), 2006. **ArchiSculpture – Dialogues between Architecture and Sculpture from the Eighteenth Century to the Present Day**. Catalogue d'exposition (Riehen/Bâle, Allemagne, Fondation Beyeler, 3 octobre 2004 – 30 janvier 2005, Riehen/Bâle, et Bilbao, Kunstmuseum Wolfsburg, printemps 2006).

Cardinal, Roger. 1979. **Outsiders**. Catalogue d'exposition *Outsider Archives* (Londres, Hayward Gallery Art Council of Great Britain).

Cardinal, Roger, Richard Greaves, Jean-Louis Lanoux, Sarah Lombardi, Lucienne Peiry et Valérie Rousseau. 2005. **Richard Greaves Anarchitecte/Anarchitect**, Milan, éd. Cinq continents. Catalogue d'exposition, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 8 octobre 2006 au 28 janvier 2007.

Danchin, Laurent. 1998. **Art Outsider et Folk Art** (les Collections de Chicago). Catalogue d'exposition (Paris, Halle Saint Pierre).

Decharme, Bruno (dir. publ.). 2000. **abcd une collection d'art brut**, Nantes, Éd. Actes Sud/abcd. Catalogue d'exposition « folies de la beauté », Isle-sur-la-Sorgue, musée Campredon, 8 juillet-22 octobre 2000).

Jorn, Asger, Laurent Gervereau, Paul-Hervé Parsy, **La planète Jorn : Asger Jorn, 1914-1973**. Catalogue d'exposition, Paris, A. Biro, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 2001.

Labrusse, Rémi, Salima Hella. 2011. **Le Génie de l'Orient, Lyon et les arts de l'Islam**. Catalogue d'exposition (Lyon, Musée des beaux-arts de Lyon, 2 avril au 19 septembre 2011).

Letourneux, François. 2011. « **Je n'arrive jamais à m'imaginer qu'ils ont pu un jour régner sur le monde – notes sur le travail de Jon Pylpchuk** ». Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain, 8 octobre 2010 au 2 janvier 2011).

Marshall, Francis (introduction par). 1993. **Les Bâtisseurs de l'Imaginaire – Une exposition multimédia conçue et réalisée par Claude et Clovis Prévost**. Catalogue d'exposition (Havre, École d'Art du Havre/A.R.I.E., 1993).

Ostilio Rossi, Piero, Francesca Romana Castelli (cons. inv.). 2011. **Una riflessione critica sui « Quartieri 167 » Ritornare alla strada – 23. Quartaccio**. *Le città di Roma : housing e paesaggi urbani dal dopoguerra a oggi*. Texte de présentation d'exposition des projets de banlieue des années 1982-1988 (Rome, Museo dell'Ara Pacis, 6 avril – 8 mai 2011)  
[http://www.architettilroma.it/fpdb/file/2011/03/CittaRoma\\_pieghevole.pdf](http://www.architettilroma.it/fpdb/file/2011/03/CittaRoma_pieghevole.pdf)

Platzer, Monika (cons. inv.). 2007. **Les enseignements de Bernard Rudofsky**. Catalogue d'exposition (Montréal, Centre Canadien d'Architecture- partenariat avec Architekturzentrum Wien, et en collaboration avec le Getty Research Institute, Los Angeles et en le, 4 juillet au 30 septembre 2007).

Prévost, Claude et Clovis (cons. inv.). 1993. **Les Bâtisseurs de l'Imaginaire – Une exposition multimédia**. Catalogue d'exposition (Havre, École d'Art du Havre/A.R.I.E., 1993).

Ragon, Michel (Préface de), 2009. **La Fabuloserie : art hors-les-normes – art brut**. Catalogue du musée, Paris, Éd. Albin Michel.

Rasle, Josette et collaborateurs. 2007. **Avec le Facteur Cheval**. Catalogue d'exposition (Paris, Musée de la Poste/École nationale supérieure des beaux-arts, 6 avril au 1er septembre 2007).

Thévoz, Michel, Geneviève Roulin et Lucienne Peiry. 1988. **Neuve invention : collection d'œuvres apparentées à l'art brut**, Lausanne, Éd. Collection de l'art brut. Catalogue d'exposition.



Tuchman, Maurice, Carol S. Eliel (cons. inv.). 1992. **Parallel Visions: moderns Artists and Outsider Art**. Catalogue d'exposition (Los Angeles / Princeton, Los Angeles County Museum of Art / Princeton University Press, 1992).

Vidler, Anthony. 1983. « **History of the folly** ». **Follies Architecture for the late-Twentieth-Century Landscape** ». Catalogue d'exposition (New York, Leo Castelli Gallery et Los Angeles, James Corcoran Gallery). New York, éd. Rizzoli.

**Les singuliers de l'art**. Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 19 janvier – 5 mars 1978).

### 1.10 Œuvres théoriques (architecture)

Bachelard, Gaston. 2001. **La poétique de l'espace** [1957], Paris, Éd. Presse Universitaire de France.

*Ibid.* 2004. **L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement** [1943], Paris, éd. Librairie José Corti, Livre de poche, biblio essays.

*Ibid.* 2003. **L'Eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière** [1942]. Coll. Le Livre de Poche, no. 4160, Paris, éd. Librairie José Corti.

*Ibid.* 2004. **La Terre et les rêveries du repos** [1948]. Coll. Les Massicotés, no. 10, Paris, éd. Librairie José Corti.

Banham, Reyner. 1966. **The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?**, Londres, Architectural Press.

Gaudin, Henri. 2000. **La cabane et le labyrinthe** [1984]. Coll. Architecture + Recherches, Bruxelles, Éd. Pierre Mardaga.

Kaufmann, Emil. 1952. **Three revolutionary architects : Boullée, Ledoux, and Lequeu** (1952) [*Trois architectes révolutionnaires : Boullée Ledoux Lequeu*], Philadelphie, American Philosophical Society. Trad. de l'anglais par Françoise Revers. Paris, Éd. de la SADG, 1978.

Koolhaas, Rem. 1994. **Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan** [1978], Monacelli/010 Press, Oxford University Press. Éd. Fr. *Delirious New York*. Trad. de l'anglais par Catherine Collet, Marseille, Éd. Parenthèses, 2002.

Pettonnet, Colette. 1979. **On est tous dans le brouillard**, Paris, Éd. Galilée.

Pirson, Jean-François. 2000. **Aspérités en mouvements**, Bruxelles, Éd. La Lettre volée.

*Ibid.* 1984. **La structure et l'objet: essais, expériences et rapprochements**, Liège, Éd. Pierre. Mardaga.

### 1.11 Œuvres théoriques (essai et critique)

Davies, Paul. 1998. **The mind of god** [1992]. Éd. Fr. *L'esprit de dieu*. Trad. de l'anglais par Paul Couturiau. Coll. Pluriel, no 859, Paris, éd. Hachette.

Descartes, René. 2000. **Discours de la méthode - pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences** [1637]. Coll. GF1091, Paris, Éd. Flammarion.

Foucault, Michel. 2003. **Histoire de la folie à l'âge classique** [1961], Paris, Éd. Gallimard.

*Ibid.* 1976-1984. **Histoire de la sexualité**. 3 t. Paris, Éd. Gallimard.

*Ibid.* 2003. **Surveiller et punir** [1975], Paris, Éd. Gallimard.

Goodman, Nelson. 1978. **Ways of worldmaking**, Indianapolis, Ind., Hackett. Éd. Fr.: *Manières de faire des mondes*. Trad. de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1992.

Rousseau, Jean-Jacques. 1964. **Discours sur les sciences et les arts** [1752]. Coll. folio essais, no 304, Paris, Éd. Gallimard.

Lévi-Strauss, Claude. 1985. **La pensée sauvage** [1962], Paris, Éd. Plon.

*Ibid.* 2005. **Tristes tropiques - Le grand livre de l'ethnologie contemporaine** [1955]. Collection Pocket Terre Humaine Poche, Paris, éd. Plon, no 3009.

## 1.12 L'Autoconstruction et la place de l'architecture sans architectes

Bergeron, Michel. 1989. **Maisons originales – autoconstructions du Québec**, Mandeville, éd. L'Oiseau Moqueur.

Bosc, J., J. Chauveau, J. Clément, J. Degenne, B. Marrey et M. Paulin. 2001. **Joseph Monier et la naissance du ciment armé**, Paris, Éditions du Linteau.

Friedman, Yona. 2003. **L'architecture de survie – une philosophie de la pauvreté** [1978], Paris, Éd. De L'Éclat.

Jarreau, Philippe. 1985. **Du bricolage : Archéologie de la maison**. Coll. Alors, Paris, Centre Georges-Pompidou/Centre de Création Industrielle.

Unal, Joël. 1981. **Pratique du voile de béton en autoconstruction**. Préf. de Claude et Pascal Haüssermann. Collection AnArchitecture, Paris, Éd. Alternatives.

Rudofsky, Bernard. 1977. **Architecture sans architectes**, Paris, Éd. Du Chêne.

*Ibid.* 1979. **L'architecture insolite**, Paris, Éd. J. Tallandier.

Rybczynski, Witold, Vikram Bhatt, Mohammad Alghamdi, Ali Bahammam, Marcia Niskier, Bhushan Pathare, Amirali Pirani, Rajinder Puri, Nitin Raje et Patrick Reid. 1984. **How the other Half Builds**, Montréal, Center for Minimum Cost Housing, McGill University, vol. 1, Research Paper no 9, décembre.

## 1.13 Références

### 1.13.1 Ouvrages

Alberti, Leon Battista. 1988. **De Re Aedificatoria** [1486]. Éd. An. *On the Art of Building in Ten Books*. Trad. par Joseph Rykwert, Neil Leach et Robert Tavenor, Cambridge, Massachusetts et Londres, UK, The MIT Presse.

Blondel, Jacques-François. 1771-1777. **Cours d'Architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments : contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes, par J.F. Blondel, architecte, dans son École des Arts [et continué par M. Patte, Architecte de S.A.S. Mgr le Prince Palatin, Duc regant de Deux-Ponts]**, Paris, Desaint, Veuve Desaint.

Colonna, Francesco. 1499. **Hypnerotomachia Poliphili**, Venise, Aide.

Doern, Daniel. 1988. *A pattern book of Boston Houses*, Boston, Public Facilities department project 747.

Laugier, Marc Antoine. 1753. *Essai sur l'architecture* [1753], Paris, Edit. Duchesne.

Ledoux, Claude Nicolas. 1961. *L'architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Mœurs et de la Législation* [1802], T. 1, Paris, D. Ramée.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel. 1875. *Histoire de l'habitation humaine*, Paris, Hetzel et Cie.

*Ibid.* *L'Architecture raisonnée*. In H. Damish (éd). 1934. *Dictionnaire de l'architecture française*, Paris, éd. Hermann.

*Ibid.* 1876. *Le Massif du Mont-Blanc étude sur la constitution géodésique et géologique sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers*.

Vitruve, *De Architectura*, livre II, « De la manière de vivre des premiers hommes, des commencements de la société humaine, des premières constructions et de leurs développements ». Texte traduit du latin en français par Claude Perrault, Paris, éd. Jean-Baptiste Coignard, 1673.

### 1.13.2 Dictionnaire, glossaire et encyclopédie

Damisch, Hubert. 1992. *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*. Paris, Hazan.

Forbes, J. R.. 2003. *Dictionnaire / Dictionary Architecture & Construction*, Paris, éditions TEC & DOC.

Lionel, Richard. 1978. *Encyclopédie de l'Expressionnisme*. Trad. de l'allemand par Jean-Jacques Pollet, Paris, éd, Aimery Somogy.

Makaryk, Irene Rima. 1993. *Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars, terms*, Toronto Buffalo London, University of Toronto press.

Merlin, Pierre et Françoise Choay. 1988. *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris, Presses Universitaires de France.

Moreau, J.. 1960. *Dictionnaire technique américain-français de construction – bâtiment et travaux publics*, Paris, Dunod.

Oudin, Bernard. 1994. *Dictionnaire des architectes* [1970], Paris, ed. Seghers.

Rey, Alain (dir. de publ.). 2000. *Dictionnaire Historique de la langue française* [1992], Paris, éd. Le Robert.

*Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Explication détaillée du système des connaissances humaines, 1951.

<http://diderot.alembert.free.fr/F.html>

*Encyclopédie Larousse en ligne*, 2009.

<http://www.larousse.ch/encyclopedie>

*Encyclopædia Universalis*, 2012.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie>



**Glossaire des termes d'habitation** (Glossary of housing terms) (1997), Canada, SCHL/CMHC, 1982.

**Le Nouveau Petit Robert** [1993], Paris, éd. Du Petit Robert, 2003.

## 1.14 Esthétique

Martinon, Jean-Pierre, en collaboration avec Raymonde Moulin et Françoise Dubost. 1976. **L'expression esthétique dans la vie quotidienne. L'esthétique du pauvre**, Paris, EHESS-Centre Européen de Sociologie Historique. – Publications 1968-1991 concernant l'architecture et les méthodes en sociologie, volume 2, 1975.

Novitz, David. 1984. **The Boundaries of Art**, Philadelphie, Temple University Press.

Shaeffer, Jean-Marie. 1996. **Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes**. Coll. Essais, Paris, Éd. Gallimard.

Souriau, Étienne. 1990. **Vocabulaire d'esthétique**, France, Presses Universitaires de France.

## 1.15 Méthodologie

### 1.15.1 Analyse qualitative

Bisson, Diane et Caroline Gagnon (comp.). 2005. « **L'instrumentation spécifique à la recherche en design : explorer l'expérience de l'environnement matériel** ». Actes du colloque *L'instrumentation dans la collecte des données*, (Montréal, UQTR, Association pour la recherche qualitative, 26 novembre 2004, 2005). *Recherches qualitatives – hors série / 2*.

Mucchielli, Alex. 2004. **Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines**, Paris, Éd. Armand Colin.

Mucchielli, Alex et Pierre Paillé. 2003. **L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales**, Paris, Éd. Armand Colin/VUEF.

Poupart, Jean. 1997. **La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques : [rapport] / [du] Groupe de recherche interdisciplinaire sur les méthodes qualitatives**, Montréal, Éd. Gaétan Morin.

### 1.15.2 Approche ethnographique

Georgiou, Doris, Phil F. Carspecken et Edwin P. Willems. 1996. « **An expansion of Roger Barker's behavior setting survey for an ethno-ecological approach to person-environment interactions** ». *Journal of environmental Psychology*, no 16, Academic Press.

Laplantine, François. 1996. **La description ethnographique** [1960], Paris, Éd. Fernand Nathan.

Lévi-Strauss, Claude. 2005. **La potière jalouse** [1985]. Coll. Pocket agora, no 28, Paris, Éd. Plon.

*Ibid.* 2005. **Tristes tropiques - Le grand livre de l'ethnologie contemporaine** [1955]. Coll. Pocket Terre humaine poche, no 3009, Paris, Éd. PLON.

Mauss, Marcel. 2002. **Manuel d'ethnographie** [1926], Paris, Éd. Payot.

Pérec, Georges. 1981. « **À propos de la description** » (Conférence, mars 1982). Actes du colloque *Espace & Représentation – Penser l'espace*, (Albi, 20 au 24 juillet 1981). Coll. Sémiotique de l'Architecture, Paris, Éd. De la Villette.

Plowman, Tim. 2003. « **Ethnography and critical Design Practice** ». *Design Research: Methods and Perspectives*, Éd. Brenda Laurel, Cambridge Mass., MIT Press.

Wacquant, Loïc. 2003. « **Ethnografeast – A progress report on the practice and promise of ethnography** ». *Ethnography*, Londres, Oaks and New Delhi, SAGE Publications.

## 1.16 Divers

### 1.16.1 Architecture

Bédard, Jean-François. 1994. *Cities of Artificial Excavation The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*, Montréal, CCA et Rizzoli International Publication.

Belcher, John. 1907. *Essentials in Architecture : An Analysis of the Principles & Qualities to be Looked for in Buildings*, London (Ontario), Éd. B.T. Batsford.

Bergeron, Claude. 1987. *L'architecture des églises au Québec 1940-1985*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.

*Ibid.* 1989. *Architecture du XXe siècle au Québec*, Québec, Éd. du Méridien.

Biesantz, Hagen, Arne Klingborg. 1981. *Le Goetheanum – l'impulsion de Rudolf Steiner en architecture*. Trad. par Bernard Hucher, Genève/Suisse, Éditions Anthroposophiques Romandes.

Brayer, Marie-Ange, Sophie Cazé, Olivier Cinqualbre, Noémie Giard, Aurélien Vernant et Véronique Wiesinger. 2008. *Architecture, sculpture: collections FRAC Centre et Centre Pompidou*, Orléans, éd. HYX.

Broadbent, Geoffrey. 1980. *Signs, symbols and architecture*, Toronto, éd. J. Wiley.

Choay, Françoise. 2006. *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Seuil.

Chupin, Jean-Pierre. 2010. *Analogie et théorie en architecture*. Coll. Projet et théorie, Gollion et Genève, Infolio editions.

Conrads, Ulrich. 1991. *Programmes et manifestes de l'architecture du XXe siècle* [1981], Paris, Éd. de la Villette.

Cosgrove, Denis. 1999. *Recovering Landscape – Essays in Contemporary Landscape Architecture*, New Jersey, Princeton Architectural Press.

Coste, Anne. 1997. *L'architecture gothique: lectures et interprétations d'un modèle*, Ste-Étienne, Centre d'études foréziennes, Publications de l'Université de Sainte-Étienne.

Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer*, Cambridge Mass., MIT Press.

Deschames, Robert, et Clovis Prévost. 1982. *Gaudi, vision artistique et religieuse* [1969], (préf. de Salvador Dali), Lausanne, éd. Edita, 1969.

Dessauce, Marc. 1996. *Essai sur Frederick Kiesler, l'histoire de l'architecture moderne aux États-Unis et Marcel Duchamp*, Éd. Sens & Tonka.



- Dripps, R. D.. 1999. *The First House : Myth, Paradigm, and the Task of Architecture*, Cambridge, MIT Press.
- Etlin, Richard A.. 1987. *The Architecture of Death – The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge Mass., MIT Press.
- Puig Boada, Isidre (comp.). 2002. Gaudi, Antoni, *Paroles et écrits Antoni Gaudí*. Précédé de *Gaudi, le scandale*, Carles Andreu. Trad. du catalan par Annie Andreu-Laroche, Carles Andreu. Éd. L'Harmattan, Univers S.E.N.C.
- Guidoni, Enrico. 1980. *L'Architecture primitive*. Coll. L'histoire mondiale de l'architecture, Paris, éd. Berger Levrault.
- Hart, Vaughan. 1997. *Paper palaces : The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, New Haven, London, Yale University Press.
- Hertzberger, Herman. 2009. *Lessons for Students in Architecture* [1991], Rotterdam, 010 Publishers.
- Hutt, Dana. 2006. *Open House – architecture and technology for intelligent living*, Vitra Design Museum, Weil et Rhein /Art Center College of Design, Pasadena, California.
- Huyghe R.. 1971. *Formes et Forces*, Flammarion, Paris.
- Kaufmann, Emil. 1955. *Architecture in the Age of Reason: Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Cambridge, Harvard University Press.
- Ibid.* 1978. *Trois architectes révolutionnaires Boullée Ledoux Lequeu* [1952], Philadelphie, American Philosophical Society. Trad. De l'anglais par Françoise Revers, Paris, Ed. de la SADG.
- La Cecla, Franco. 2010. *Contre l'architecture*. Trad. de l'italien par Ida Marsiglio, Paris, Éd. Arléa.
- Le Dantec, Jean-Pierre. 1984. *Enfin l'architecture*, Paris, Éd. Autrement.
- Lucan, Jacques, Bruno Marchand et Martin Steinmann. 2005. *Matières*, Lausanne, PPUR/EPFL.
- Malraux, André, *La grande pitié des monuments de France: débats parlementaires, 1960-1968*, éd. de Lantelme, Michel. Coll. Perspectives, 1998, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires Septentrion.
- Marelli, Gianfranco. 1998. *L'amère victoire du situationnisme*, Cabris, Éd. Sulliver.
- Mical, Thomas. 2004. *Surrealism and architecture*, New York, Éd. Routledge.
- Norberg-Schulz, Christian. 1981. *Genius Loci / paysage - ambiance - architecture* [1979]. Trad. de l'italien par Odile Seyler, Bruxelles, Éd. Pierre Mardaga.
- Ibid.* 1974. *Système logique de l'Architecture*, Bruxelles, Éd. Mardaga.
- Oswalt, Philipp, Stiftung Bauhaus Dessau, Martin-Gropius-Bau et al.. 2009. *Bauhaus conflicts, 1919-2009 : controversies and counterparts*, Ostfildern, Germany, Philipp Oswalt.
- Pehnt, Wolfgang. 1998. *Architecture expressionniste*, Paris, Hazan.
- Pérez-Gómez, Alberto. 2006. *Built Upon Love - Architectural Longing after Ethics and Aesthetics*, Cambridge, Massachusetts, Londres, Angleterre, MIT Press.



- Ibid.* 1983. **L'architecture et la crise de la science moderne**. Trad. De l'anglais par Jean-Pierre Chupin, Bruxelles, Éd. Pierre Mardaga.
- Raab, Rex, Arne Kingborg et Fant Årne. 1979. **Eloquent concrete**, Londres, Rudolf Steiner Press.
- Racine, Michel. 1981. **Architecture rustique des rocailliers**, Paris, Éd. du Moniteur.
- Ragon, Michel. 1958. **Le livre de l'architecture moderne**, Paris, Robert Laffont.
- Ibid.* 1982. **Claude Parent, monographie critique d'un architecte**, Paris, Éd. Dunod.
- Risselada, Max. 2011. **Alison & Peter Smithson – A Critical Anthology**, Barcelone, Éd. Poligraphia.
- Risselada, Max et Dirk van den Heuvel (éditeurs). 2004. **Alison and Peter Smithson – from the House of the Future to a house of today**, Rotterdam, 010 Publishers.
- Rosenau, H.. 1976. **Boullée and Visionary Architecture**, London, New York.
- Sadler, Simon. 2005. **Archigram – architecture without architecture**, Cambridge, Massachusetts-Londres, Angleterre, MIT Press.
- Steiner, Rudolf. 1986. **La conception du Goetheanum**, Genève, Suisse, Éd. Anthroposophiques Romandes.
- Ibid.* 1969. **Vers un nouveau style en architecture** [1914]. Coll. Des suppléments de la revue « Triades », Paris, Éd. Triades, no 28, Printemps [texte établi par un groupe de traducteurs d'après cinq causeries faites à Domach (Suisse) pendant la construction du premier Goetheanum entre le 7 juin et le 26 juillet 1914].
- Taylor, Lisa. 1986. **L'École d'Amsterdam: architecture expressionniste, 1915-1930**. Préf. de Wim de Wit. Bruxelles, Éd. Pierre Mardaga,
- Vidler, Anthony. 2000. **Warped space**, Cambridge, Massachusetts/Londres, Angleterre, MIT Press.
- Violeau, Jean-Louis. 1998. **Situations construites**. Coll. Dits & contredits, Librairie de l'architecture et de la ville et le Ministère de la culture et de la communication Centre national du livre et Direction de l'architecture, 11&24.
- Virilio, Paul. 2008. **Vivre à l'oblique**, Paris, Éd. Jean-Michel Place.
- Willemin, Véronique. 2008. **Maisons vivantes** [2006]. Coll. Anarchitecture, Paris, Éd. Alternatives.
- Zegher, Catherine de et Mark Wigley (éditeurs). 2001. **The Activist Drawing – Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond**, New York, The Drawing Center/Cambridge, Massachusetts, Londres, Angleterre, MIT Press.

### 1.16.2 Art et littérature

- Bachelard, Gaston. 1972. **L'engagement rationaliste**, Presses Universitaires de France, Paris.
- Bataille, Georges. 1980. **La peinture préhistorique Lascaux ou la naissance de l'art** [1955], Genève, Flammarion/SKIRA.
- Bell, Daniel. 1979. **Les contradictions culturelles du capitalisme** (1976), Paris, PUF.
- Bergen, Véronique. 2001. **L'ontologie de Gilles Deleuze**, Paris, L'Harmattan.

Borillo, Mario, Anne Sauvageot et Roy Ascott. 1996. **Les cinq sens de la création: art, technologie et sensorialité**, Seyssel, éd. Champ Vallon.

Breton, André. 1991. **L'Art magique** [1957], Paris, éd. Phébus.

Cassier, E.. 1983. **Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance**, Paris, Éd. De Minuit.

Certeau, Michel de. 1990. **L'invention du quotidien**, 1. Arts de faire, Paris, Gallimard.

Chastel, André. 1988. **Le Grottesque**, Paris, Edition Le Promeneur.

Cleyet-Michaud, Marius. 1982. **Le nombre d'or** [1973]. Coll. Que sais-je?, Paris, éd. Presses Universitaires de France.

Cort Haddon, Alfred. 1895. **Evolution in art : As Illustrated by the Life Histories of Designs**, Londres / New York, Éd. Havelock Ellis.

Deleuze, Gilles. 1988. **Le pli – Leibniz et le Baroque**. Coll. « Critique », Paris, Éd. Minuit.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari. 1980. **Mille plateaux**, Paris, Éd. de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 1997. **L'Empreinte**, Paris, Centre Georges Pompidou.

Dumont, L.. 1983. **Essai sur l'individualisme**, Paris, Éd. Seuil.

*Ibid.* 1976. **Homo Aequalis**, Paris, NRF.

Duport, Danièle. 2002. **Le jardin et la nature: ordre et variété dans la littérature de la Renaissance**, Genève, Droz.

Gateau, Jean-Charles. 1983. **Eluard, Picasso et la peinture : 1936-1952**, Genève, Librairie Droz.

Gevereau, Laurent. 2001. **Critique de l'image quotidienne Asger Jorn**. Coll. Diagonales, Paris, Éd. Du Cercle d'Art.

Girard, Marc. 1991. **Les symboles dans la Bible: essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle**, Bellarmin/cerf, Montréal, Paris.

Gray, Richard T. [et al.]. 2005. **A Franz Kafka encyclopedia**, Westport, Greenwood publishing.

Iehl, Dominique. 1997. **Le grotesque**. Coll. Que sais-je ?, Paris, PUF.

Kafka, Franz. 1938. **La métamorphose** [Die Verwandlung, 1915]. Trad. par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard.

*Ibid.* 1994. **La muraille de Chine et autres récits**. Coll. folio 654, Paris, Gallimard.

*Ibid.* 1990. **Un artiste de la faim – À la colonie pénitentiaire et autres récits**, Paris, Éd. Gallimard.

Lambert, Jean-Clarence. 1991. **2L'imagination matérielle**. Coll. Diagonales, Paris, Éd. du Cercle de l'Art.

*Ibid.* 1997. « Portrait de l'artiste en utopien ». **New Babylon – Constant : art et utopie**, Paris, Éd. Du Cercle d'art.

*Ibid.* 2008. **Cobra : un art libre** [1983], Paris, éd. Galilée.

- Lovecraft, H. P.. 2008. **Je suis d'ailleurs** [*The Outsider*, 1961]. Trad. de l'anglais par Yves Rivière, Paris, Éd. Denoël.
- Mandelbrot, Benoît. 1975. **Les objets fractals**, Flammarion, Paris.
- Massey, Anne. 1995. **The Independent Group – Modernism and mass culture in Britain, 1945-59**, Manchester, New York, Manchester University Press.
- Mauss, Marcel. 2007. **Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques** [1925]. Série Quatrième Grands textes, Paris, PUF,.
- Montfrans, Manet van. 1999. **Perec, Georges – La Contrainte du réel**, Amsterdam, Éd. Rodopi B. V.
- Morel, Philippe. 2001. **Les grotesques** [1997], Paris, Éd. Flammarion.
- Mosès, Stéphane. 2006. **Exégèse d'une légende: lectures de Kafka**, Paris, Tel Aviv, Éd. de l'éclat.
- Palissy, Bernard. 1988. **Recepte veritable** [1563], Genève, Librairie Droz S.A.
- Pierre, José. 1987. **André Breton et la peinture**, Lausanne, L'Âge de l'homme, Cahiers des avant-gardes.
- Pouliquen, Jean-Luc, Marly Bulcão. 2007. **Gaston Bachelard ou le rêve des origines**, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Shattuck, Roger. 1968. **The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France – 1885 to World War I** [1955], New York, Vintage Books.
- Steiner, Rudolf. 1998. **Art as Spiritual Activity**, New York, Anthroposophic Press.
- ibid.* 1981. **Enseignement et éducation selon l'anthroposophie – Connaissance de l'homme élaborée méditativement/Problèmes de l'éducation à l'âge de la puberté. Vers une forme artistique de l'enseignement/Impulsions pour l'intériorisation de la vocation de l'éducateur – 9 conférences faites aux professeurs de l'école Waldorf, Stuttgart, [1920-23], Genève, Éd. Anthroposophiques Romandes.**
- Stokvis, Willemijn. 2001. **Cobra: la conquête de la spontanéité** [*Cobra. De weg naar spontaniteit*, 1974]. Trad. du néerlandais par Mireille Cohendy, Daniel Cunin, Danielle Losman, Jean Raoul Mendarduque. Paris, Éd. Gallimard.
- Tournier, Michel. 1972. **Vendredi ou les limbes du Pacifique**, Coll. Folio, Paris, Éd. Gallimard.
- Watelet, Claude-Henri. 1774. **Essai sur les jardins**, Paris, Éd. impr. De Prault,
- Weisgerber, Jean. 1987. **Le Réalisme magique**, Bruxelles, Éd. L'âge d'homme, Université libre de Bruxelles. Centre d'étude des avant-gardes littéraires.

### 1.17 Webographie

- Agnel, Aimé. 2012. « **Image et imagination dans l'œuvre de Jung** ». Acte de colloque *Re-garder la folie, art, folie et création*, Rennes, mars. [www.cgjungfrance.com/colloque/intervenants.html](http://www.cgjungfrance.com/colloque/intervenants.html)
- Argoul. 2006. « **Moby Dick en nouvelle traduction** ». *Le Monde* (blog) 9 octobre. [http://argoul.blog.lemonde.fr/2006/10/09/2006\\_10\\_moby\\_dick/](http://argoul.blog.lemonde.fr/2006/10/09/2006_10_moby_dick/)



- Blaison, Marie. 1999. « **L'Empereur et l'homme : une lecture de la *Domus Aurea Neronis*** ». *Labyrinthe - atelier interdisciplinaire*, L'art religieux, no 3. <http://labyrinthe.revues.org/index58.html>
- Bressan, Serge. 1994. « **Bohdan Litnianski, ou l'art d'accommoder les restes** ». *L'express*, France, 21 avril. [http://www.lexpress.fr/informations/bohdan-litnianski-ou-l-art-d-accommoder-les-restes\\_607308.html?xtmc=Bressan,\\_Serge,\\_%AB\\_Bohdan\\_Litnianski,\\_ou\\_l%27art\\_d%27accommoder\\_les\\_restes\\_%BB.&xtcr=1](http://www.lexpress.fr/informations/bohdan-litnianski-ou-l-art-d-accommoder-les-restes_607308.html?xtmc=Bressan,_Serge,_%AB_Bohdan_Litnianski,_ou_l%27art_d%27accommoder_les_restes_%BB.&xtcr=1)
- Comenge, Yannick. 2010. « **Loppsi 2: l'article 32ter a été adopté (Info immédiate)** ». *Youphil.com*, France, 16 décembre. <http://socialwaves.blog.youphil.com/archive/2010/12/16/lopsi-2-l-article-32ter-a-ete-adopte-info-immediate.html>
- Corboz, André. 1983. *The Land of Palimpsest, Diogenes*, École polytechnique fédérale, Zurich, Sage, <http://dio.sagepub.com>.
- Corrado, Ricci, *L'architecture italienne au XVIe siècle* [1900], Paris, Librairie Hachette, <http://www.archive.org/stream/larchitectureita00nicc#page/n7/mode/2up>
- Dubois, Claude-Gilbert. 1986. « **L'imaginaire du songe au XVIe siècle** ». Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, no 23. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhren\\_0181-6799\\_1986\\_num\\_23\\_1\\_1538](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhren_0181-6799_1986_num_23_1_1538)
- Faveton, Pierre. 2011. « **La Pedrera de Gaudí à Barcelone** ». *Art & Décoration*, 30 décembre. <http://art-decoration.dekio.fr/decouvertes/visites-privees/La-Pedrera-de-Gaudi-a-Barcelone>
- Gaillard, Phirum. 2011. « **Rome dans le Songe de Du Bellay. Périlleux défi de l'humanité au Ciel** ». *Lurens* [en ligne], juillet
- Harris, Paul A., « **To See with the Mind and Think through the Eye: Simon Rodia's Watts Towers of Los Angeles** », Loyola Marymount University, <http://myweb.lmu.edu/pharris/Wattspaper.html>
- Hunt, Jeremy. 2009. « **Casa Asger Jorn** ». *Art & Architecture Journal*, Ceramic City & the public Realm, no 68/69, Londres, automne. [<http://www.cobra.li/casajorn.pdf>]
- Launet, Edouard. 2007. « **Cheval et ses poulains à la Poste** ». *Libération*, 11 avril. <http://www.liberation.fr/culture/010199114-cheval-et-ses-poulains-a-la-poste>
- Lombardi, Sarah, « **Champs libres À la poursuite de l'art brut (2)** ». Texte présenté parallèlement l'exposition virtuelle *Champs libres : à la poursuite de l'art brut - 2*.
- Mandelbrojt, Jacques, *La pensée gestuelle dans la peinture, la poésie, la musique...et la science*, Université de Provence. [http://acroe.imag.fr/jim09/downloads/actes/JIM09\\_Mandelbrojt.pdf](http://acroe.imag.fr/jim09/downloads/actes/JIM09_Mandelbrojt.pdf)
- Mansuy, Michel. 1965. « **Bachelard et Lautréamont, I : la psychanalyse de la bête humaine** ». *Études françaises*, vol. 1, n° 1, 1965. <http://id.erudit.org/iderudit/036182ar>
- Matarasso, Michel. 1963. « **Lecture de Claude Lévi-Strauss. Pensée sauvage et logique première** ». *Revue française de sociologie*, no 4-2. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc\\_0035-2969\\_1963\\_num\\_4\\_2\\_71482969\\_1963\\_num\\_4\\_2\\_7148](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_0035-2969_1963_num_4_2_71482969_1963_num_4_2_7148)
- Moncelon, Jean. 1998-2011 « **Rudolf Steiner - Aperçus biographiques, Dornach, 18 octobre 1924** ». *D'orient et d'occident*, Toulouse. <http://www.moncelon.com/steiner3.htm>
- Morlino, Bernard. 2001. « **La philosophie d'un flâneur** ». *L'express*, 01 octobre. [http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-reveries-du-promeneur-solitaire\\_804979.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-reveries-du-promeneur-solitaire_804979.html)
- Pargneaux, Samuel. 2009. « **Maison aux coquillages : le site est à vendre** ». *L'union*, Champagne Ardenne Picardie, 30 juin. <http://www.lunion.presse.fr/article/a-la-une/maison-aux-coquillages-le-site-est-a-vendre>

Polizzi, Gilles. 1987. « **Emblématique et géométrie : l'espace et le récit dans Le Songe de Poliphile** ». *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, no 24.  
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhren\\_0181-6799\\_1987\\_num\\_24\\_1\\_1571](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhren_0181-6799_1987_num_24_1_1571)

*Ibid.* 1987. « **Le Songe de Poliphile : rénovation ou métamorphose du genre littéraire** ». *Le Songe à la Renaissance*, éd. F. Charpentier, Saint-Étienne, Université de Sainte-Étienne : colloque international de Cannes, 29-31 mai, par Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance. Colloque international, Françoise Charpentier.  
[http://books.google.ca/books?id=\\_dt2SSVWNLcC&pg=PA87&lpg=PA87&dq=pensée+mythique+clonna&source=bl&ots=z85Oi9gVRg&sig=nRW3rXGzVPdXqKGIeyw4sbUw-h8&hl=fr&sa=X&ei=m8TvTuqSC-Hm0QHx38nvCQ&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=pensée%20mythique&f=false](http://books.google.ca/books?id=_dt2SSVWNLcC&pg=PA87&lpg=PA87&dq=pensée+mythique+clonna&source=bl&ots=z85Oi9gVRg&sig=nRW3rXGzVPdXqKGIeyw4sbUw-h8&hl=fr&sa=X&ei=m8TvTuqSC-Hm0QHx38nvCQ&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=pensée%20mythique&f=false)

Rigetti, Giordano. 2005. *L'expression des phantasmes de la Modernité dans le cinéma des avant-gardes historiques*, Bologne, Università degli Studi di Bologna, Séminaire d'Arts et Lettres, 2005.  
<http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/Rigetti/tesinacinemagiordano.pdf>

Sagna, Robert. 1979. « **L'architecture de survie** » par Yona Friedman ». *Éthiopiennes*, no. 18, avril.  
<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article961>

Scalbert, Irénée. 2000. *Architecture as a Way of Life: The New Brutalism 1953-1956*. Ce texte est une version abrégée de l'article « Parallel of Life and Art ». *Daidalos*, nr. 75, 'The everyday'.  
[www.team10online.org/research/papers/delft1/scalbert.pdf](http://www.team10online.org/research/papers/delft1/scalbert.pdf)

Soum, Jean. 2003. *L'architecture libre, ou l'autoconstruction, contre l'architecture de consommation* – entretien publié le 08 avril dans la revue électronique « Cyberarchi ».

Thiéry, Virginie. 2002. « **Jacques Couëlle : quand l'architecture se révèle sculpture. Monte Mano, la sculpture habitée** ». *Labyrinthe atelier interdisciplinaire*, no 12.  
<http://labyrinthe.revues.org/index1360.html>

Watelet, Claude-Henri. 1774. *Essai sur les jardins*, Paris, Éd. impr. De Prault.  
 Source : BNF, bnf.fr, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31624828h>  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1088590/f9.zoom.p.80>

Werner, Uwe, « **A propos des allégations accusant Rudolf Steiner d'éléments racistes et antisémites dans son œuvre** ». <http://www.anthroposophie.fr/saf-race.php>

*Finding aid for the Gordon Bunshaft Architectural Drawings and Papers 1909-1990 (bulk 1950-1979)* [1994], Avery Architectural & Fine Arts Library Department. of Drawings & Archives, Columbia University, 2007.  
<http://www.columbia.edu/cu/lweb/img/assets/8897/bunshaft.pdf>

« **L'utopie ou la poésie de l'art** ». *Utopie : La quête de la société idéale en occident*, exposition présentée à la BNF, Paris, La bibliothèque utopique Gallica, Architectures visionnaires.  
<http://expositions.bnf.fr/boullee/arret/d7/d7-1/7-1.htm>

« **La Ville oblique de Claude Parent** », *Le Monde.fr*, 10 août 2005.  
[http://www.lemonde.fr/culture/portfolio/2005/08/10/la-ville-oblique-de-claude-parent-3-5\\_671034\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/portfolio/2005/08/10/la-ville-oblique-de-claude-parent-3-5_671034_3246.html)

*Polia, L'art des jardins*, n° 4, Association pour l'histoire de l'art des jardins, novembre 2005.  
<http://www.conservatoire-jardins-paysages.com/livres.php?id=420>

« **Symboles de la République et 14 juillet – La Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen** ». *France Diplomatie*, Source : site de l'Elysée. <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/la-france/institutions-vie-politique/symboles-de-la-republique-et-14/article/la-declaration-des-droits-de-l>